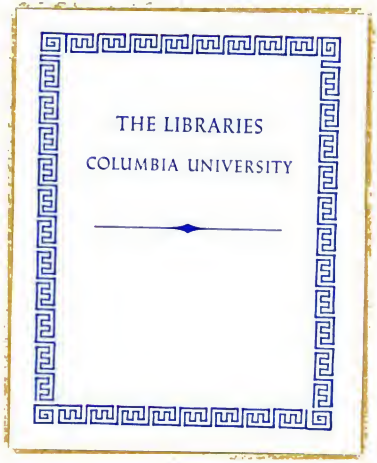
GQ59 - K54


THE LIBRARIES
COLUMBIA UNIVERSITY

# Goethes Götz

und die

## neu eingerichtete Münchener Bühne.

Von

**Dr. Eugen Kilian.**

**München.**
Verlag von Max Kellerer.
Herzogl. bayer. Hof Buch- und Kunsthandlung.

1890.

G&S 59
K54

# Vorbemerkung.

Nachfolgende Blätter verdanken ihre Entstehung den Eindrücken, welche ich bei der ersten Wiederholung des „Götz von Berlichingen“ auf der neu eingerichteten Münchener Schauspielbühne am 31. März d. J. empfing. Jedem, der mit der Geschichte dieses Stückes auf unserm Theater vertraut ist, konnte die Erkenntnis nicht verschlossen bleiben, daß wir es in dieser verdienstvollen Aufführung mit einem künstlerischen Ereignis von hervorragender Bedeutung, vielleicht mit einem epochemachenden Schritt in der Bühnengeschichte des Götz zu thun haben. Da die praktische Frage, in welcher Form Goethe's herrliches Jugendwerk am würdigsten und wirkungsvollsten auf unserm Theater erscheinen soll, bis jetzt nichts weniger als einer befriedigenden Lösung nahe war, mag der Versuch einer eingehenden und unbefangenen Beurteilung der Münchener Aufführung, mit besonderem Hinblick auf die neue Bühneneinrichtung und ihre Bedeutung, in künstlerischen Kreisen vielleicht willkommen sein. Wenn ich neben glänzenden Lichtseiten, welche diese Aufführung bietet, auch manches Mangelhafte und der Vervollkommnung Bedürftige hervorhebe, so glaube ich damit nur dem Interesse der Sache zu dienen, die durch einseitige Lobeserhebungen nicht gefördert werden kann.

Karlsruhe, im April 1890.

116564

Den Zwischenvorhang — bezeichnet Baron von Perfall in seinem Rundschreiben an die Bühnen vom 19. März 1890 als den indirekten Urheber der neu eingerichteten Münchener Schauspielbühne. Die mannigfachen Mißstände, welche die häufige Anwendung des Zwischenvorhangs mit sich bringt, zahlreiche mehr oder minder unbefriedigende Versuche, durch Verwandlung auf offener Scene dem Uebelstand abzuhelfen, erweckten in Perfall den Wunsch nach einer Bühneneinrichtung, die einen raschen Wechsel des Schauplatzes ermöglichte, ohne an den Schäden der bisherigen Verwandlungsarten zu leiden. Da erschienen im Jahre 1887 in der Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung die Aufsätze Genées: „Die Natürlichkeit und die historische Treue in theatralischen Vorstellungen.“ Diese Abhandlungen sowie die Mitteilungen der „Bayreuther Blätter“ über den Plan einer neuen Bühneneinrichtung, der bereits 1817 von dem Architekten Schinkel entworfen war, brachten in dem Münchener Generalintendanten die Ideen zur Reife, denen das neue Unternehmen seine Entstehung zu verdanken hat. Obermaschinenmeister Lautenschläger hat Perfalls Ideen verwirklicht, indem er das Modell der neuen Bühne entwarf. So ging am 1. Juni 1889, von Schauspiel-Regisseur Savits inseniert, zum ersten Male „König Lear“ über die reformierte Bühne. Es folgten im Laufe des Jahres beide Teile von „König Heinrich IV.“, zu Beginn des laufenden Jahres „König Heinrich V.“

Der Gedanke konnte nicht mehr fern liegen, die Zweckmäßigkeit der umgestalteten Bühne auch bezüglich der Darstellung eines deutschen Werkes zu erproben. „Bei der Wahl eines deutschen Werkes“, sagt Perfall, „entschied ich mich — was war natürlicher? — für Goethes „Götz von Berlichingen“, jene echt deutsche Dichtung, deren ungebundene Vollkraft ein Shakespeare'scher Hauch durch-

weht. Das bisher mehr oder minder zerrissen und lückenhaft aufgeführte Schauspiel einmal in seiner Ganzheit von der Bühne herab wirken zu lassen — dieser Gedanke reizte mich, die herrliche Dichtung mit Zugrundelegung des Jakob Bächtold'schen Werkes „Goethes Götz von Berlichingen in dreifacher Gestalt" für die neue Bühne einzurichten." So wurde „Götz von Berlichingen" in völlig neuer Einrichtung am 24. März dieses Jahres auf der umgestalteten Bühne erstmals zur Aufführung gebracht. —

Für solche, welche die neue Bühneneinrichtung nicht aus eigener Anschauung kennen, sei hier das Bild derselben in Erinnerung gerufen. Ich verzichte darauf, den Entwicklungsgang der neuen Bühne seit jener Erstaufführung des „König Lear" zu geben, indem ich mich damit begnüge, die Gestalt der Bühne, wie sie speziell für die Darstellung des „Götz von Berlichingen" in Anwendung kommt, in den Grundzügen vorzuführen.

Der Orchesterraum ist zum großen Teile überdeckt und bildet einen Teil der Vorderbühne. Dieses vorgerückte Proscenium ist im Halbbogen bis über die Hälfte des Orchesters in das Auditorium hineingebaut. In der Mitte des vorderen Randes führen sieben Stufen in die Tiefe des Orchesterraumes hinab. Die Vorderbühne wird in der Höhe der ersten Kulisse abgeschlossen durch einen gemalten stabilen architektonischen Bau, mit Rundbögen, von Pfeilern getragen. Auf der äußersten Rechten und Linken dieser ornamentalen Dekoration befinden sich Eingänge, durch Vorhänge gedeckt. Die Seitenabschlüsse der Vorderbühne werden durch hoch herabhängende Gobelins gebildet. In der Mitte des stabilen Thorbaus, welcher die Vorderbühne abschließt, befindet sich ein etwa zwei Drittel der ganzen Bühnenbreite einnehmender Bogenausschnitt von 8 Meter Breite und 6 Meter Höhe, welcher den Blick auf die Mittelbühne gestattet. Dieselbe kann durch einen Vorhang, welcher sich nach beiden Seiten hin teilt, von der Vorderbühne abgeschlossen werden. Drei Stufen führen von der letzteren zur Mittelbühne empor. Diese selbst ist von geringer Tiefe und wird im Hintergrund durch eine einfache Schlußdekoration abgeschlossen. Die letztere kann jedoch auch in halber Höhe der Mittelbühne herabgelassen werden, so daß dieselbe in zweifacher Gestalt, in ganzer oder halber Tiefe zu verwenden ist. Die architektonischen Seiten-

wände der Mittelbühne mit den Vorhängen können, wenn die Hinterdekoration eine freie Gegend darstellt, in Rankenwände verwandelt werden. Die ganze Bühne wird vom Zuschauerraum durch einen wirklichen Vorhang getrennt, der sich nach Bayreuther Muster wie der kleinere Vorhang vor der Mittelbühne nach beiden Seiten hin teilt.

Mittelst dieser Einrichtung sind für die Aufführung des Götz vier verschiedene Arten der Bühnenform verwendbar:

I. Ausschließliche Verwendung der Vorderbühne ohne Prospekt: die Mittelbühne ist durch den Vorhang geschlossen. Den Hintergrund der Scene bildet der architektonische Bau mit geschlossenem Mittelvorhang. Der Schauplatz der Handlung ist so zu sagen ein neutraler. Diese Einrichtung wird verwendet in einer Anzahl kleinerer Scenen, wo, wie Perfall sagt, „über den Ort der Handlung auch ohne Prospekt kein Zweifel walten kann".

II. Ausschließliche Verwendung der Vorderbühne mit Prospekt, der unmittelbar vor dem architektonischen Bau, also etwa in der Höhe der ersten Kulisse, herabgesenkt ist. Diese Form wird angewendet in allen Scenen, in denen der Raum der Vorderbühne für die auftretenden Personen genügt, insbesondere da, wo für die nächstfolgende Scene die Mittelbühne mit Requisiten ꝛc. hergerichtet werden muß.

III. Verwendung der Mittelbühne in halber Tiefe, indem der Prospekt in der Mitte (in der sog. ersten Gasse) herabgelassen wird.

IV. Verwendung der Mittelbühne in ganzer Tiefe, indem der Prospekt unmittelbar vor dem Ende der Mittelbühne (in der zweiten Gasse) herabgesenkt ist. —

Die Bühnenformen III und IV kommen in Anwendung bei allen Auftritten, die größere Massen auf die Scene führen oder Ensemble-Wirkungen erfordern, besonders bei Scenen, in welchen das dekorative Bild irgend welche Requisiten, wie Tische, Stühle, Felsenstücke ꝛc. notwendig macht. Die Einrichtung dieser Scenen ist gewöhnlich so, daß das Spiel der betreffenden Personen auf der Mittelbühne beginnt, dieselben sodann im Lauf der Scene die Stufen herab auf die Vorderbühne treten. Neu hinzukommende

Personen treten bei III und IV entweder aus den Seitenabschl
der Mittelbühne oder auch aus den Teppichthüren der Vorderb
um über die Stufen zu jener emporzusteigen.

Damit bei Scenen, die im Freien spielen (bei Anwen
der Formen III und IV), der landschaftliche Prospekt der Mi
bühne nicht in störendem Widerspruch stehe zu dem architektoni
Hintergrund der Vorderbühne, wird der letztere in diesem F
durch einen Laubrankenbogen gedeckt, der durch seine halbkr
förmige Oeffnung einen Durchblick nach der Mittelbühne und de
Dekoration gestattet. Dieser Laubrankenbogen bleibt seinerse
stabil in allen Scenen, welche eine landschaftliche Dekoration v
langen, wo sich dann nur der Prospekt der Mittelbühne verände

Der große Vorteil, den diese Bühneneinrichtung gewährt,
die Möglichkeit rascher und völlig geräuschloser Verwandlung
offener Scene. Spielt ein Auftritt beispielsweise auf der Vorde
bühne ohne Prospekt (I), so kann während dessen eine komplizierte
Scene auf der Mittelbühne vorbereitet werden; der Mittelvorhan
braucht sich nur zu teilen, und das neue Bild steht fertig da (II
oder IV). Fällt dann vor dem stabilen Thorbau ein Prospek
nieder, so zeigt sich das Bühnenbild II; der Prospekt hebt sich
und wir haben wieder offene Mittelbühne mit landschaftlichen
Hintergrund, den Thorbau durch den Laubrankenbogen gedeckt
(IV) ꝛc. ꝛc. Soll sich eine Scene mit offener Mittelbühne in eine
andere der gleichen Art verwandeln, so wechselt einfach der Prospekt
in der ersten oder zweiten Gasse der Mittelbühne. Auf diese Weise
wird es möglich, den Schauplatz, so oft nur wünschenswert, zu ver-
wandeln und dadurch eine ganze Reihe kleiner Scenen zur Darstellung
zu bringen, deren Vorführung bei der alten Bühneneinrichtung
mannigfache Schwierigkeiten und Verzögerungen verursachen würde.

Es ist darnach einleuchtend, daß die Vorteile der umgestalteten
Bühne in erster Linie solchen Stücken zugute kommen, die durch
häufigen Scenenwechsel während des Aktes der theatralischen Auf-
führung bisher mancherlei Verlegenheiten bereiteten. Als man
nach den ersten Versuchen mit Shakespeare die neue Bühne auch
für die deutsche klassische Literatur zu verwerten gedachte, mußten
sich die Blicke naturgemäß zuerst auf Goethes „Götz von Ber-
lichingen“ lenken. Denn hier bot sich die Möglichkeit einem längst

gefühlten Bedürfnisse nachzukommen und an Stelle von Goethes Bühnenbearbeitung wenigstens teilweise auf den alten Original-Götz von 1773 zurückzugreifen. —

Die Form, in der „Götz von Berlichingen" auf unsern Bühnen bisher ausschließlich heimisch war, ist die von Goethes Bühnenbearbeitung, und zwar meistens in der verkürzten Gestalt, die der Dichter dem Stücke nach der ersten überlangen Vorstellung vom 22. September 1804 für die Aufführung vom 8. Dezember desselben Jahres verlieh. In Weimar selbst kehrte man nach mannigfachen Zwischenversuchen und Experimenten, die Goethe in den Jahren 1809 und 1819 mit seinem Jugendwerke vornahm, im Jahre 1830 zur verkürzten Bühnenbearbeitung zurück.*) Nach ihr wurde seitdem bis heute „Götz von Berlichingen" auf den meisten Bühnen gespielt. Da und dort, so in Hannover, Karlsruhe und an anderen Orten, machte man wohl den Versuch, im Ganzen oder in Einzelheiten auf die unverkürzte Bühnenbearbeitung (gewöhnlich als „Heidelberger Handschrift" zitiert) zurückzugreifen oder wenigstens die eine oder die andere der Bamberger Scenen in den zweiten Akt einzulegen. Einer der verdienstvollsten dieser Versuche war ohne Zweifel die Mannheimer Inszenierung des Stückes von Max Martersteig, über die ich seiner Zeit in der Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung berichtet habe.**) Hier wurde Goethes vollständige Bühnenbearbeitung von 1804 beinahe ohne jede Kürzung in sorgfältiger Vorbereitung dem Publikum geboten. Aber auch diese Aufführung, so verdienstvoll sie an sich gewesen ist, konnte ebenso wenig wie alle andern über den Hauptpunkt der Götz-Aufführungsfrage hinweghelfen: Goethes Bühnenbearbeitung, ob in vollständiger oder verkürzter Gestalt, ist in vielen Beziehungen bekanntlich nur ein matter Abglanz des alten Götz von 1773.

In der Münchener Aufführung wird nun zum ersten Male der energische Versuch gemacht, soweit thunlich auf diesen alten Götz von 1773, in einzelnem

*) Von den Bearbeitungen, in denen Götz vor 1804, ehe des Dichters Umarbeitung für die Bühne existierte, gegeben wurde, ist bis jetzt nur die von mir herausgegebene Mannheimer Bühnenbearbeitung von 1786 (Mannheim, Bensheimer 1889) bekannt.

**) Beilage zur Münchener Allg. Zeitung 1890. Nr. 11.

sogar auf den ältesten Entwurf von 1771 zurückzugreifen. Darin liegt, wie ich glaube, das Verdienstvolle, das Epochemachende, das dieser Aufführung zugesprochen werden muß.

Perfall hat den Text seiner Einrichtung nach der Ausgabe von Bächtold hergestellt, wo die drei Texte von 1771 (der älteste Entwurf „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen ꝛc."), von 1773 und die vollständige Bühnenbearbeitung von 1804 nebeneinander zum Abdruck gebracht sind.

Es sei im Folgenden das Scenarium der Perfall'schen Bearbeitung gegeben. Ich zitiere dabei nach der Seitenzahl der Bächtold'schen Ausgabe: A bedeutet den Entwurf von 1771, B den Text von 1773, C die Bühnenbearbeitung von 1804. Die in Klammern gesetzten römischen Ziffern bezeichnen nach dem oben (S. 3) angeführten Schema die Art der Bühne, welche bei der betreffenden Scene in München in Anwendung kommt.

### Akt I.

1) Herberge (IV). B S. 2.*) Bauern. Knechte
2) Wald mit Herberge (II). B S. 7. Götz. Georg. Martin.
3) Jaxthausen (IV). B S. 16. Erste Jaxthausen-Scene.
4) Neutraler Schauplatz (I). B S. 33. Die Bamberger Scene des ersten Aktes, sehr stark gekürzt.
5) Jaxthausen (IV). B S. 41. Zweite Jaxthausen-Scene.

### Akt II.

1) Bamberg. Ein Saal (IV). B S. 53. Schachscene. Stark gekürzt, ohne Liebetrauts Lied.
2) Jaxthausen (IV). C S. 60. Selbitzscene.
3) Bamberg. Adelheids Zimmer (III). B S. 62. Adelheid. Kammerfräulein Liebetraut.

*) Unwesentliche Aenderungen und Kürzungen lasse ich hier unberücksichtigt. Was im allgemeinen die Kürzungen anbelangt, so will es mir scheinen, daß die Münchener Bearbeitung oft etwas allzu rigoros verfahren ist. Wundervolle und charakteristische Stellen, wie die Worte Martins „O Herr! Was sind die Mühseligkeiten eures Lebens ꝛc.", die prächtige Erzählung Götzens von seiner Begegnung mit dem Bischof von Bamberg im Hirsch zu Heidelberg u. a. sind dem Rotstift zum Opfer gefallen. — Man schien alles vermeiden zu wollen, was eine hohe Geistlichkeit irgendwie unsanft berühren könnte.

4) Neutraler Schauplatz (I). B S. 66. Bischof. Weislingen. Franz.
5) Adelheids Zimmer (III). B S. 67. Adelheid. Fräulein. Weislingen.
6) Vorzimmer (II). B S. 72. Weislingen. Franz.
7) Wald (III). C S. 66. Kaufleute. Georg. Götz.
8) Bamberg. Zimmer (II). B S. 75. Adelheid. Weislingen. Am Schluß der Scene geht der Text in den Wortlaut von A über.

Akt III.

1) Augsburg. Ein Garten (II). C S. 84. Text in den beiden ersten Auftritten nach B. Dann die Adelheidsscenen von C.
2) Jaxthausen (IV). C S. 91. Text im einzelnen überarbeitet nach B. Lerse wird wie in B durch Georg gemeldet.
3) Bamberg. Adelheids Zimmer (II). Adelheid mit einem Briefe. Mit ihr Franz. Zuerst A S. 97. Daran anschließend B S 97.
4) Freie Gegend mit verfallener Warte (IV). C S. 101. Die Scenen des dicken Hauptmanns und die Schlacht.

Akt IV.

1) Jaxthausen. Kurzes Zimmer (II). C S. 113. Maria. Sickingen. Götz.
2) Saal (IV). C S. 115. Die Belagerungsscenen. Text im einzelnen überarbeitet nach B, namentlich in der Tischscene.
3) Neutraler Schauplatz (I). C S. 131. Franz. Weislingen. Adelheid. Die Maskenscene stark gekürzt. Adelheids Monolog und der vorangehende Dialog zum Teil nach B.
4) Straße in Heilbronn (II). B S. 134. Götz. Elisabeth (die Wirtshausscene).
5) Rathaus (IV). B S. 136. Verhör. Die Verbindung der Sickingenscene mit dem Vorangegangenen nach C.

Akt V.

1) Freie Gegend (III). B S. 152. Metzler. Link. Bauernkriegsscene.
2) Wald (III). B S. 155. Stumpf. Die Bauern. Götz.
3) Freie Gegend (III). C S. 163. Weislingen. Franz.

4) Jaxthausen. Zimmer (II). B S. 163. Elisabeth. Lerse.
5) Ferne Landschaft mit Dorf und Schloß (IV). C S. 165. Götz. Georg. Unbekannter. Die Bauern. Vehmboten. Zigeuner. Stark gekürzt, mit Verwendung von Einzelheiten aus A und B.
6) Adelheids Zimmer (IV). Zuerst B S. 171, dann Uebergang in C S. 173. Adelheids Vision.
7) Neutraler Schauplatz (I). C S. 176. Begegnung der beiden Reisigen.
8) Ländlicher Garten (II). C S. 176. Lerse. Maria.
9) Weislingens Saal (IV). C S. 179. Weislingens Tod.
10) Gewölbter Saal (IV). B S. 184. Vehmgericht.
11) Garten auf der Mauer (IV). Zuerst B S. 187. Götz. Elisabeth. Dazu Maria. Lerse. Uebergang in B S. 188 bis zum Schluß.

---

Ueberblickt man diese Perfallsche Einrichtung des Stückes, so zeigt sich, daß man es darin im wesentlichen mit einer Verschmelzung der Texte B und C, d. h. des Götz von 1773 mit der Bühnenbearbeitung von 1804 zu thun hat. Gegen diese Verschmelzung hat Franz Muncker in seiner Besprechung der Münchener Aufführung in der Allgemeinen Zeitung erhebliche Bedenken geltend gemacht. Er empfindet schmerzlich vor allem den Mangel eines einheitlichen künstlerischen Stiles; die Scenen der Bühnenbearbeitung C, welche im dritten Akte verwendet werden, hält er für entbehrlich, da sie langweilig und ermüdend seien im Vergleich zu der älteren Fassung. Sein Wunsch ist deshalb, daß die Aufführung des Götz, was in München erst zur Hälfte geschehen sei, sich vollständig von der Bühnenbearbeitung von 1804 emanzipiere, um gänzlich zu dem Texte von 1773 zurückzukehren.

Ich vermag diese Ansichten Munckers nicht zu teilen. Den Götz von 1773 unverändert auf unsere Bühne zu bringen (Muncker möchte nur eine oder die andere der kürzesten Scenen gestrichen sehen), würde mir als ein verfehltes Unternehmen erscheinen. Abgesehen von allen äußeren scenischen und technischen Gründen — für den Götz von 1773 sind nicht weniger als 50 Verwandlungen nötig! Das wäre auch für die neueingerichtete Bühne etwas viel

verlangt! — der Götz von 1773 ist nun einmal trotz aller seiner Vorzüge nicht für die Bühne geschrieben, Goethe selbst hat an nichts weniger als an eine Aufführung seines Werkes gedacht. Das macht sich auf Schritt und Tritt in dieser Dichtung geltend. Die Kompositionsweise des ganzen dritten Aktes trägt, wie Muncker selbst zugiebt, in der skizzenhaften Abgerissenheit seiner Scenen viel eher einen epischen Charakter; sie ist jedenfalls so undramatisch und untheatralisch wie möglich. Die Schlacht besteht aus lauter Scenen, die durchschnittlich kaum mehr Raum einnehmen als eine halbe Seite. Wie sollten diese Scenen auf der Bühne sich ausnehmen? Es wäre unmöglich, dabei irgend eine dramatische Wirkung zu erzielen. Denn kaum hätte sich der Hörer in eine Situation hereingefunden, so würde er durch den plötzlichen Schluß der Scene wieder herausgerissen, um sich an einen andern Ort versetzt zu sehen. Es müßte ein Gefühl der Unruhe, des Unbehagens des Zuschauers sich bemächtigen; er würde gleichsam die Empfindung haben, als treibe man sein Spiel mit ihm, als zeige man ihm ein Bild vor, nur um es ihm, sobald er darnach greift, wieder wegzuziehen und durch ein anderes zu ersetzen. Die neue Bühneneinrichtung mit ihren raschen Verwandlungen würde dem nicht abhelfen, sondern jenes Gefühl der Unruhe im Zuschauer nur verstärken. Eine Zusammenziehung dieser kleinen Scenen zu größeren scenischen Gesamtbildern, eine Einrichtung derselben für die Bühne ist aber ganz unmöglich, ohne zugleich eine vollständige Umarbeitung mit dem Gange der Ereignisse, dem Verlauf der Reichsexpedition vorzunehmen.

Ich gebe zu, daß die Umarbeitung, die Goethe mit den Schlachtenscenen des dritten Aktes in seiner Bühneneinrichtung vorgenommen hat, an sich nicht sehr glücklich ist, daß die kleinen abgerissenen Scenen, in denen der jugendliche Dichter die Reichsarmee vorführt, in ihrer Art viel charakteristischer und gelungener sind als die breite und etwas karrikaturenhafte Ausmalung des dicken Hauptmanns und seiner Kompagnie. Vom theatralischen Standpunkte stellt sich die Sache indes wesentlich anders. Und vor allem muß festgehalten werden: da die Beibehaltung der Originalform an dieser Stelle für die Bühne nun einmal schlechterdings unthunlich ist, so bleibt doch immer das beste Auskunftsmittel, als

Ersatz dasjenige zu wählen, was der Dichter selbst an Stelle der früheren Kampfscenen gesetzt hat, selbst wenn dasselbe in Ton und Stil etwas abfallen sollte gegen die Dichtung von 1773. Ueberhaupt scheint es mir ungerecht und von mangelndem Verständnis für die Forderungen der realen Bühne zeugend, wenn Goethes Bühnenbearbeitung, wie es so häufig von Seiten der Goethe-Kenner geschieht, allzu geringschätzig beurteilt wird. Trotz aller Mängel und Schwächen, die derselben ja zweifelsohne anhaften, hat sie doch sicherlich auch ihre nicht zu unterschätzenden Züge und vor allem das eine unleugbare Verdienst, den Götz auf unserer Bühne eingebürgert zu haben.

Noch ein anderer Gesichtspunkt kommt bei Erwägung dieser Fragen in Betracht. Eine ganze Reihe von Scenen aus dem Götz von 1804 gehören — ganz abgesehen von ihrem dichterischen Wert oder Unwert — in den Augen des großen Publikums zum eisernen Inventarium des Stückes. Dasselbe ist seit Jahrzehnten gewohnt, diese Scenen auf der Bühne zu sehen, hat sie lieb gewonnen und würde sie auf das schmerzlichste vermissen, wenn sie mit einem Male fehlten. Dazu gehört vor allem die großartige Nachtscene der Adelheid im fünften Akte, die indes auch dichterisch unanfechtbar ist, dazu gehört auch die Gestalt des dicken Hauptmanns von Wanzenau, der dem großen Publikum lieb geworden ist und ihm als untrennbar von einer Vorstellung des „Götz von Berlichingen“ erscheint.

Auch die Gartenscenen des dritten Aktes zwischen Adelheid und Weislingen, Adelheid und Franz und des letzteren Reimmonolog möchte ich in diese Kategorie rechnen. Dieselben sind zwar dichterisch nicht sehr wertvoll, aber äußerst bühnenwirksam und dankbar für Adelheid und Franz; sie erregen erfahrungsgemäß bei jeder Vorstellung des Stückes einen begeisterten Beifallssturm. Ich hielte es für äußerst gewagt, diese Scenen aus der Aufführung des Götz zu entfernen.

Weit eher als diese Auftritte könnte die Selbitzscene des zweiten Aktes ein Gegenstand der Controverse sein. Die Umwandlung des biedern alten Ritters in einen verlumpten Spieler und Zecher wird nicht mit Unrecht getadelt; der Humor der Scene ist etwas frostig. Hier könnte die Frage auftauchen, ob der Auftritt zu eliminieren sei zu Gunsten der Scenen, in denen Selbitz in der

Ausgabe von 1773 eingeführt wird. Und doch würde mir auch hier ein derartiges Verfahren bedenklich erscheinen. Die kurzen Scenen, welche Selbitz im Originalgötz einführen, können auf dem Theater unmöglich eine Wirkung üben; die Selbitzscene von 1804 dagegen ist entschieden bühnenwirksam und hat sich die Gunst des Publikums errungen. Dazu kommt ein zweites: die Rolle des Selbitz muß, um zu der ihr gebührenden Bedeutung zu gelangen, von einem ersten Charakterspieler dargestellt werden. Die Rolle ist an sich wenig lohnend; abgesehen von dem Auftritt auf dem Schlachtfeld bietet sie dem Darsteller nichts; nur die Einführungsscene der Bühnenbearbeitung kann denselben reizen, seine Gestaltungskraft an dieser Figur zu versuchen. Nimmt man diese Scene dem Selbitzspieler, so werden 99 Procent aller Darsteller nur mit dem größten Widerwillen an die Rolle herantreten. Es dürfte deshalb zum mindesten unklug sein, den fraglichen Auftritt zu streichen. Ich möchte den Gesichtspunkt, den ich hier hervorkehre, durchaus nicht als maßgebend für den Dramaturgen hinstellen; ich weiß sehr wohl, er hat streng genommen keine Berechtigung und könnte zu schlimmen Konsequenzen führen. Und dennoch dürfte es aus praktischen Gründen geraten sein, bei Abwägung solcher Fragen auch den Ansprüchen der Darsteller, soweit als thunlich, Rechnung zu tragen.

Es liegt überdies in der Hand eines feinen Charakterspielers, das etwas grelle Bild, das der Dichter von dem alten Zecher entworfen hat, zu Gunsten der Gesamtwirkung in seinen Farben um ein weniges abzudämpfen. Wenn dies so meisterlich geschieht, wie in der Darstellung von Carl Häussler in München, so kann die Scene nur eine günstige Wirkung hervorrufen. Da ist jedes Haschen nach Effekt vermieden, der Darsteller hütet sich peinlich, aus dem Rahmen des Ganzen herauszutreten, die Linien des Dichters sind eher verfeinert und leicht retuschiert, ohne daß doch irgendwie das Charakteristische der Gestalt verloren ginge.

Ich müßte es nach obigen Ausführungen für einen Mißgriff halten, wollte man einem da und dort wohl auftauchenden Wunsche folgend vollständig und in allem auf den Text von 1773 zurückgreifen. Das einzig Richtige für eine ideale Aufführung des Götz liegt vielmehr in einer wohldurchdachten Verschmelzung der Ausgaben von 1773 und 1804, selbst auf die Gefahr hin, daß die

Einheit des künstlerischen Stiles hie und da etwas Not leiden sollte. —

Es ist zuzugeben, daß in einzelnen Partieen vielleicht die Münchener Aufführung noch energischer zu dem alten Text zurückkehren könnte. Im großen und ganzen aber hat Perfalls Einrichtung, wie ich glaube, das Richtige getroffen und muß als eine sehr verdienstvolle Arbeit bezeichnet werden.

Schon der erste Akt hat gegenüber allen bisherigen Aufführungen des Götz bedeutend gewonnen, dadurch, daß die Akteinteilung der Ausgabe B beibehalten wird. In der Bühnenbearbeitung C umfaßt der erste Aufzug bekanntlich bloß die erste der beiden großen Jaxthausen-Scenen und schließt theatralisch äußerlich mit jenen matten Worten der Marie, welche die Hände der beiden Männer ineinander legt. Der erste Akt muß aber notwendig noch wie im Original von 1773 Weislingens Verlobung mit Maria, seine Aussöhnung mit Götz und seinen Entschluß, den Bamberger Verbindungen zu entsagen, enthalten. Der Monolog von Franz, der Weislingens Umschlag, gleich einer Gewitterwolke am fernen Horizonte, ahnen läßt, bildet einen vorzüglichen Schlußakkord für diesen Aufzug.

Diese Anordnung ist entgegen dem bisherigen Brauche um so mehr zu empfehlen, als es darauf ankommt, für den zweiten Akt Raum zu gewinnen; es ist sehr mißlich, wenn in letzterem noch die zweite Jaxthausen-Scene und die Bamberger Scene des ersten Aktes untergebracht werden muß. Aufgabe des zweiten Aufzugs ist es, vorzuführen, wie Weislingen zuerst durch Liebetrauts Künste an den Bamberger Hof zurückgezogen, hier mit den Netzen von Adelheids Koketterie allmählich umgarnt und zum Abfall von dem Jugendfreund verleitet wird. Die Gruppe Weislingen—Adelheid muß den eigentlichen Mittelpunkt dieses Aufzugs bilden. In diesem zweiten Akt hat Goethes Bühnenbearbeitung am schlimmsten gesündigt. Die ganze Reihe jener herrlichen und geradezu meisterhaft gearbeiteten Scenen, durch welche der allmähliche Umschlag Weislingens in der Ausgabe von 1773 veranschaulicht wird, ist in der Bearbeitung von 1804 hinweggefallen. Als einziger, aber ungenügender Ersatz dafür wurde eine ziemlich nichtssagende Scene auf Weislingens Schloß zwischen Franz, Weislingen und dem Narren

eingefügt (C S. 58), die noch überdies in der verkürzten Gestalt der Bühnenbearbeitung und somit bei den meisten Aufführungen des Stückes in Wegfall kam.

Hier mußte es in erster Linie Aufgabe des Bearbeiters sein, die Ausgabe von 1773 wieder vorzunehmen. Es ist rühmend hervorzuheben, daß die Münchener Einrichtung mit rücksichtsloser Konsequenz diesen Schritt gethan hat. Sämmtliche Bamberger Scenen des zweiten Aufzugs, von denen viele hier überhaupt zum ersten Male das Lampenlicht erblicken, ziehen trefflich gespielt vor den Augen des Zuschauers vorüber und veranschaulichen klar, was bei den meisten bisherigen Aufführungen des Götz unverständlich geblieben ist, wie Weislingen mit einem Male auf die Seite des Bamberger Hofes hinübergezogen wird*). Die theatralische Wirkung dieser Scenen ist über alles Erwarten groß; besonders wenn Adelheid von einer Künstlerin wie Hermine Bland in München gespielt wird. Diese treffliche Künstlerin weiß meisterhaft das dämonische, unwiderstehliche Weib zu versinnlichen und Weislingens Schwäche wahr und natürlich erscheinen zu lassen.

Die letzte dieser Bamberger Scenen (B S. 75) bildet den Schluß des Aufzugs. Nicht mit der Waldscene zwischen Götz und Georg, wie bei den bisherigen Aufführungen üblich, sondern mit der genannten Weislingenscene muß folgerichtig dieser Akt geschlossen werden. Sie zeigt uns, daß Weislingens Umschlag infolge von Adelheids Künsten vollendet ist, und bildet demgemäß den Höhepunkt des zweiten Aufzugs.

Am Schluß dieser Scene benutzt die Perfall'sche Einrichtung statt des Wortlautes von 1773 den Text des ersten Entwurfes

*) Ein Teil dieser Bamberger Scenen kommt auch bei der Aufführung des Götz auf dem K. K. Hofburgtheater und dem Deutschen Theater in Berlin zur Darstellung. Es sind meines Wissens die einzigen Bühnen, welche von Goethes Theaterbearbeitung hierin abweichen. Das Burgtheater beginnt den zweiten Akt mit der Schachscene, an zweiter Stelle folgen die Jarthausen-Scenen, die dritte Scene führt wieder nach Bamberg (Auftritt zwischen Weislingen und dem Bischof, unmittelbar daran anschließend eine Verschmelzung der beiden großen Scenen zwischen Adelheid und Weislingen), dann kommen an vierter Stelle die Auftritte im Wald als Schluß des zweiten Aufzugs. Dieselben Bamberger Scenen werden auch im Deutschen Theater gespielt. Die Tafelscene des ersten Aktes fehlt an beiden Bühnen.

von 1771. Ein zwingender Grund dafür scheint mir nicht vorzuliegen. Ich stelle zur Vergleichung den Schluß der Scene in beiden Bearbeitungen nebeneinander:

A (1771).

Adelheid. Du bist befreit, denn du willst. Der elendste Zustand ist: nichts wollen können. Fühle dich! und du bist alles was du warst. Kannst du leben, Adalbert, und einen mächtigen Nebenbuhler blühen sehen? Frißt nicht die magerste Ähre seines Wohlstandes deine fettsten? indem sie ringsumher verkündet, Adelbert wagt nicht mich auszureißen. Sein Dasein ist ein Monument deiner Schwäche. Auf! zerstör's da es noch Zeit ist. Leben und leben lassen ist ein Sprüchelchen für Weiber. Und man nennt dich einen Mann! —

Weislingen. Und ich will's seyn. Wehe dir, Gottfried! wenn das Glück meiner Adelheid Nebenbuhlerin ist Alte Freundschaft, Gefälligkeit, und die alte Frau Menschenliebe hatte meine Entschließungen mit Zauberformeln niedergeschläfert; du hast den Zauber aufgelöst. Und nun, gleich entfesselten Winden über das ruhende Meer! Du sollst an die Felsen, Schiff! und von da in Abgrund! und wenn ich mir

(B 1773).

Weislingen. Ich fühls wohl es gilt hier kein Säumen. Er ist berichtet, daß ich wieder Weislingen bin, und er wird sich seines Vortheils über uns ersehen. Auch Adelheid sind wir nicht so träg als du meynst. Unsere Reuter sind verstärkt und wachsam, unsere Unterhandlungen gehen fort, und der Reichstag zu Augsburg soll hoffentlich unsere Projekte zur Reife bringen.

Adelheid. Ihr geht hin?

Weislingen. Wenn ich Eine Hoffnung mit nehmen könnte! (Er küßt ihre Hand.)

Adelheid. O ihr Ungläubigen. Immer Zeichen und Wunder! Geh Weislingen und vollende das Werk. Der Vortheil des Bischoffs, der Deinige, der Meinige, sie sind so verwebt, daß, wäre es auch nur der Politik willen —

Weislingen. Du kannst scherzen.

Adelheid. Ich scherze nicht. Meine Güter hat der stolze Herzog inne, die deinigen wird Götz nicht lange ungenecht lassen; und wenn wir nicht zu-

A (1771).

die Backen darüber zersprengen sollte.

Adelheid. So hör' ich euch gern.

Weislingen. Der Kaiser hält einen Reichstag zu Augsburg. Ich will hin und du sollst sehen Adelheid ob ich nicht mehr bin als der Schatten eines Mannes.

Adelheid. Mich däucht ich sehe einen auferstandnen verklärten Heiligen in dir. In deinen Augen glüht ein Feuer, das deine Feinde verzehren wird. Komm! Adelbert, zum Bischof. Komm! Victoria ist ein Weib, sie wirft sich dem Tapfersten in die Arme.

(Ab.)

B (1773).

sammenhalten wie unsere Feinde, und den Kayser auf unsere Seite lenken, sind wir verlohren.

Weislingen. Mir ist's nicht bange. Der größte Theil der Fürsten ist unserer Gesinnung, der Kayser verlangt Hülfe gegen die Türken, und dafür ist billig, daß er uns wieder beysteht. Welche Wollust wird mir's seyn deine Güter von übermüthigen Feinden zu befreyen, die unruhigen Köpfe in Schwaben auf's Kissen zu bringen, die Ruhe des Bisthums, unsrer aller herzustellen. Und dann —?

Adelheid. Ein Tag bringt den andern, und beym Schicksal steht das Zukünftige.

Weislingen. Aber wir müssen wollen.

Adelheid. Wir wollen ja.

Weislingen. Gewiß?

Adelheid. Nun ja. Geht nur.

Weislingen. Zauberin!

Der Grund, der Perfall veranlaßte, am Schluß dieser Scene aus B in den älteren Text von A überzugehen, war wohl der, daß ihm der letztere unmittelbarer packend und theatralisch wirkungsvoller erschien, als die feine Dialektik des Textes von 1773. In der That üben Adelheids Schlußworte, von der Darstellerin der Rolle in München in hinreißender Weise gesprochen, eine packende Wirkung. Künstlerisch reifer jedoch und vollendeter ist ganz unzweifelhaft die Fassung von 1773. Und ich glaube kaum, daß sie

bei seinem und wohldurchdachtem Spiele an Bühnenwirkung der des älteren Textes von 1771 nachsteht.

Ich denke mir den Aktschluß so. Weislingen ist nach seiner letzten längeren Rede mit den Worten „Und dann —?“ dicht an Adelheid herangetreten und fixiert sie forschend. Lange Pause, mit stummem Spiele Adelheids. Dann sagt sie, langsam ausholend: „Ein Tag bringt den andern, und beym Schicksal steht das Zukünftige.“ Weislingen fällt rasch ein, leidenschaftlich bittend: „Aber wir müssen wollen.“ Adelheid mit Augenaufschlag, sich zu ihm neigend, in leisem Tone: „Wir wollen ja.“ Weislingen rasch und stürmisch: „Gewiß?“ Abermals große Pause. Kokettes Spiel Adelheids. Dann sagt sie leichthin, sich wie zum Abgang wendend: „Nun ja. Geht nur.“ Weislingen ruft im vollsten Tone der Leidenschaft „Zauberin!“, stürzt zu ihren Füßen und bedeckt ihre Hand mit stürmischen Küssen; über diesem Bilde schließt sich rasch der Vorhang.

In solcher Weise gespielt wird diese Scene, wie ich glaube, eine hochbedeutende Wirkung üben und sehr charakteristisch den zweiten Aufzug schließen.

Es sei nebenbei an dieser Stelle die Frage erlaubt, warum der Darsteller des Weislingen in München, Richard Stury, sich bezüglich der Maske nicht an die Vorschrift des Dichters hält. In einer der Bamberger Scenen (B S. 63) frägt Adelheid ihr Kammerfräulein mit Beziehung auf Weislingen: „Wie gefällt er dir?“ und jene erwidert: „Als mir nicht leicht ein Mann gefallen hat. Er glich dem Kayser hier (deutet auf Maximilians Porträt), als wenn er sein Sohn wäre. Die Nase nur etwas kleiner, eben so freundliche lichtbraune Augen, eben so ein blondes schönes Haar, und gewachsen wie eine Puppe. Ein halb traurige Zug auf seinem Gesicht — ich weiß nicht — gefiel mir so wohl!“ Dieser Wink für den Darsteller ist doch sehr deutlich und sollte nicht ungenutzt gelassen werden. Weislingen muß etwa aussehen wie der junge Maximilian: aschblonde Locken, glattes Gesicht, scharfe Nase. Ich entsinne mich noch nie einen Darsteller gesehen zu haben, der diese Vorschrift berücksichtigt hätte. Meist wird Weislingen — völlig unpassend — mit Vollbart, in brauner oder gar schwarzer Farbe gespielt. Und doch müßte schon der Name, den Goethe gewählt

hat, den Darsteller darauf führen, wie Weislingen aussehen muß. Der blonde, bartlose Kopf paßt auch vorzüglich für den Charakter des geschmeidigen Höflings und bildet einen wirksamen Kontrast zu dem bärtigen, dunkel gehaltenen Kopfe Berlichingens.

Wie sehr der zweite Akt durch die Münchener Einrichtung gegenüber den Aufführungen nach Goethes Bühnenbearbeitung an Reiz sowohl wie an innerem Werte gewonnen hat, bedarf keiner weiteren Ausführung. Nur an einer Stelle könnte vielleicht dem Wunsche Minckers entsprechend noch ein Schritt weiter in der Annäherung an die Ausgabe von 1773 geschehen. Ich habe die zweitletzte Scene des Aufzugs, welche den Überfall der Kaufleute im Walde schildert, im Auge. Dieser ganze Auftritt gehört zweifelsohne zu den schwächsten Partien der Goethe'schen Bühnenbearbeitung. Die Vorführung des Überfalls selbst ist durchaus unnötig und für die Darstellung ohne besondere Reize. Der Monolog von Götz fällt in Ton und Stil in der That sehr störend aus dem Rahmen der alten Dichtung, das ganze Gebahren des Helden ist des Charakters, wie ihn Goethe in dem älteren Stücke gezeichnet hat, nicht recht würdig, der pathetisch-sentimentale Schluß mit dem Kästchen des Nürnbergers verdankt seine Entstehung nur dem Bedürfnis, einen effektvollen Aktschluß herauszubringen. Die letztere Rücksicht fällt für die neue Einrichtung schon deshalb weg, weil nun die Weislingen-Scene den Aufzug schließt. Es wäre deshalb kein Schaden, wenn die ganze Scene wegbliebe; an ihre Stelle könnte eine geschickte Verbindung der Bauernhochzeit mit dem Berichte Georgs über seine Bamberger Sendung treten.

Der Schauplatz wäre Wald, zur Seite eine Bauernschenke, aus deren Innern gedämpft die Tanzmusik der Bauernhochzeit zu vernehmen ist. An einem Tisch vor der Schenke sitzen beim Trunke Götz und Selbitz, die den zu Weislingen entsandten Georg hier erwarten. Der Brautvater steht im Gespräch bei den Rittern, der Bräutigam tritt aus der Schenke dazu. Die Scene würde beginnen mit dem Gespräch der Bauernhochzeit (B S. 80). Nach den Worten des Bräutigams: „Wir wollen, gehs wie's geh" hätte Georg aufzutreten und Götz denselben zu begrüßen mit den Worten aus C:

Braver Junge! Tausendmal willkommen. Was bringst du?

Was macht Weislingen? Wie sieht es auf seiner Burg aus? Bist du glücklich hin und wieder gelangt ohne Anstoß? Sprich! Erzähle.

Georg. Wie soll ich es recht fassen? Ich bringe keine glückliche Botschaft.

Götz. Wie so?

Georg. Hört mich an! Ich that wie ihr befahlt ꝛc. ꝛc. Der Bericht Georgs nach C S. 73. Nach den Worten Georgs „Man sprach viel von einer Heirat mit der Witwe des von Walldorf", hätte der Text wieder in den Wortlaut von B S. 74 überzugehen.

Brautvater und Bräutigam haben sich bei der Ankunft Georgs in die Schenke zurückgezogen. Nach Selbitzens Schlußworten hätte Faud aufzutreten und die Meldung vom Anzuge der Nürnberger zu bringen, die am Schlusse die Bauernhochzeit in B Georg in den Mund gelegt ist (B S. 81). Götz und Selbitz rüsten sich zum Aufbruch; die Worte „Gott grüß Euch. Helf uns allen zum unsrigen" hätte Götz in die Schenke hineinzurufen. Darauf erscheint der Brautvater unter der Thüre und sagt: „Großen Dank, ihr wollen nicht zum Nacht Ims bleiben." Götz eilt ab mit den Worten: „Können nicht. Adies." Selbitz und Georg folgen. Dann wäre in Adelheids Zimmer für die letzte Scene des Aufzugs zu verwandeln.

Die Waldscene wäre durch Tanzmusik aus dem Innern der Schenke zu begleiten, natürlich in discreter Weise, so daß der Dialog nicht gestört wird. Während des ersten Gesprächs mit den Bauern müßte dann eine Pause in der Musik eintreten, und erst später, etwa bei den Worten „der wäre nun auch verloren! Treu und Glaube du hast mich wieder betrogen," hätte von neuem ein heiterer Ländler einzusetzen, der die Scene bis zum Schlusse begleitet. Die heitere Tanzmusik würde zu Berlichingens dumpfer Stimmung einen tiefpoetischen Kontrast hervorrufen und dem Schluß dieser Scene zu einer bis jetzt ungeahnten Wirkung verhelfen.

In solcher Weise inscenirt, wird dieser Auftritt als zweitletzter des Aktes seine Stelle vortrefflich ausfüllen und den großen Vorteil bieten, daß das charakteristische Gespräch der Bauernhochzeit in ungezwungener Weise zur Verwertung kommt. Auch würde gegenüber der breit ausgesponnenen Waldscene von C noch Zeit gewonnen, eine Rücksicht, die bei Aufführung des Götz nie außer Acht zu lassen ist.

Der dritte Akt von Perfalls Einrichtung zeigt wenig Veränderungen im Vergleich zu der Fassung der Bühnenbearbeitung, wie sie bisher unsere Theater beherrschte. Daß hier die Benutzung des Textes von 1773 sehr erschwert ist, glaube ich oben hinlänglich begründet zu haben. Auch in Bezug auf die Akteinteilung thut man gut, sich an die Bühnenbearbeitung zu halten und den dritten Aufzug mit der Scene auf dem Schlachtfeld zu schließen: in ihr hat Götz den Höhepunkt seines Glückes erreicht.*) Dagegen ist die Einfügung der kleinen Adelheidscene aus dem alten Stück an der dritten Stelle dieses Aktes mit Dank zu begrüßen. Es wird für dieselbe zuerst der Text des ältesten Entwurfes benutzt: Adelheid, Weislingens Brief in der Hand, im Selbstgespräch; Franz wartet während dessen etwas seitwärts, bis sich Adelheid nach Beendigung ihres Monologes mit der Frage an ihn wendet: „So sind die beiden Exekutionen schon aufgebrochen?" Dann folgt die Dialogscene B S. 97. Dieser Auftritt ist zwar, wenn die Adelheidscenen im Augsburger Garten gespielt werden, nicht unbedingt notwendig, dient aber sehr wohl dazu, in charakteristischer Weise die weitere Entwicklung des Verhältnisses zwischen Adelheid und Franz zu versinnlichen. In der fein ausgearbeiteten Darstellung von Hermine Bland und Ferdinand Bonn, dem hochbegabten jungen Charakterspieler der Münchener Bühne, wirkt die kleine Scene äußerst anziehend.

Für den vierten Akt ist ebenfalls keine wesentliche Neuerung vorzunehmen. Die Art, wie die Belagerungsscenen des alten Götz in der Ausgabe von 1804 mit einander verbunden sind, ist gut und wird mit Recht in der neuen Einrichtung beibehalten. Sehr rühmend ist dagegen hervorzuheben, daß die Tischscene an Stelle

*) In Einzelheiten benützt auch der dritte Akt sehr glücklich die ältere Fassung von 1773. Die Scene, wo Lerse den verwundeten Selbitz aus den Händen der ihn umdrängenden Reichsknechte befreit, wurde bei den ersten Aufführungen gespielt, ist aber in der endgiltigen Fassung der Perfall'schen Bearbeitung wohl zu Gunsten der Gesammtwirkung in Wegfall gekommen. Der kleine Auftritt streift, wenn er nicht äußerst discret inscenirt und gespielt wird, allzusehr an das Possenhafte. Ueberhaupt ist es an der Münchener Aufführung rühmend hervorzuheben, daß die Scene des dicken Hauptmanns sich der possenhaften und karrikaturenartigen Mätzchen, durch die sie sonst so ekelhaft entstellt wird, auf das peinlichste enthält.

des verblaßten Textes von 1804 auf den ungleich kräftigeren Wortlaut von 1773 zurückgreift und das schwer vermißte Hoch auf die Freiheit in sein verdientes Recht wieder einsetzt. Nur könnte dann auch das einleitende Gebet, das durch seinen Ton in den Rahmen der Scene nicht recht passen will, wegbleiben und der Text unmittelbar bei Beginn der Tischscene in den Wortlaut von 1773 übergehen.

In der Adelheidscene dieses Aufzugs ist der Text ebenfalls zum Teil nach B überarbeitet. Eine vollständige Benutzung von B ist deshalb nicht möglich, weil die Adelheidscene der alten Ausgabe hinter Götzens Befreiung aus Heilbronn liegt und auf dieselbe Bezug nimmt. Auf der Bühne aber muß diese Scene vor die Heilbronner Vorgänge gelegt werden, damit der vierte Aufzug — was das einzig Richtige ist — mit der großen Rathausscene schließen kann.

Zu bedauern ist es, daß die Jaxthausen-Scene, welche im Götz von 1773 den Schluß des vierten Aufzugs bildet, für die Münchener Aufführung nicht verwertet wird. Diese Scene ist ein notwendiges und unentbehrliches Bindeglied zwischen dem vierten und fünften Akt, indem sie uns den Zustand des Unbehagens vergegenwärtigt, in der sich Götz in der Zeit zwischen seiner Entlassung aus der Heilbronner Haft und seinen Eintritt in den Bauernkrieg befindet. Was in dieser Scene vortrefflich zum Ausdruck gelangt, der Mißmut über den Müßiggang, zu dem der Ritter sich verurteilt sieht, gehört wesentlich zur Motivierung dafür, daß Götz in der Folge den Antrag der Bauern annimmt. Die Scene ist poetisch äußerst stimmungsvoll und enthält Stellen, welche namentlich für die Charakteristik des Helden zu dem Schönsten der ganzen Dichtung gehören. Dabei bereitet sie vorzüglich auf die Vorgänge des Bauernkrieges vor. Den Schluß des vierten Aktes wie im Originale kann der Auftritt auf der Bühne allerdings nicht gut bilden, weil er theatralisch die Wirkung der großen Rathaus- und Sickingenscene bedeutend abschwächen würde. Die Scene müßte auf dem Theater ihren Platz am Anfang des fünften Aufzugs finden. Hier wäre sie an der rechten Stelle und würde den Akt in sehr stimmungsvoller Weise einleiten.*)

*) Damit dabei die Situation, in der Götz nach seiner Befreiung aus

Der fünfte Aufzug bringt in der Münchener Einrichtung eine Reihe schätzenswerter Neuerungen. Zunächst die prächtige Scene des Bauernkriegs zwischen Metzler und Link, welche wie im Götz von 1773 den Akt eröffnet. Sehr ungern wurde dieselbe bisher auf der Bühne vermißt. Es ist unbedingt notwendig, daß der Zuschauer durch irgend eine Scene einen Einblick in die Greuel des Bauernkriegs gewinne; nur dann kommt Götzens Haltung gegenüber den Bauern und sein Entschluß die Führerschaft anzunehmen, um ihren Blutthaten Einhalt zu gebieten, in die richtige Beleuchtung.

Es könnte vielleicht die Frage auftauchen, ob dafür nicht noch besser die entsprechende Scene des ersten Entwurfes von 1771 (A S. 159) verwendet werden könnte. Diese Scene spielt bei Nacht auf einem Kirchhof mit halb verfallener Kapelle. Georg Metzler kommt mit einem Trupp aufrührerischer Bauern; sie haben eine Reihe von Edeln, Otto von Helfenstein und andere, in das „Beinhäusel“ gesperrt, um sie beim anbrechenden Morgen einem grausamen Tode zu übergeben. Da erscheint Helfensteins Gemahlin mit ihrem Kinde auf dem Arme; sie fleht um Barmherzigkeit für das Leben ihres Gatten. Aber mit satanischem Hohne, schwelgend im Wonnetaumel der Rache stößt Metzler die Unglückliche zurück. Sein eigener Bruder ist im Hungerturme Helfensteins verschmachtet; er kennt nur ein Gefühl: Vergeltung. Das Weib wird von den Bauern fortgebracht. Link macht den Vorschlag, Götz von Berlichingen zum Hauptmann zu wählen; als Kohl Besorgnis äußert, derselbe werde es nicht thun, schließt Metzler mit den Worten:

„Er soll! Wir sind einmal im Metzeln, es kommt mir auf einen mehr nicht an. Sieh! Sieh! Es dämmert*), der Osten

Heilbronn sich befindet, völlig klar wird, wäre es empfehlenswert, in die Eingangsworte des Auftritts eine kleine Stelle aus der ausgefallenen Adelheidscene des vierten Aktes (B S. 147) einzufügen. Der Anfang der Scene hätte zu lauten:

Götz. Der Müssiggang will mir gar nicht schmecken, und meine Beschränkung wird mir von Tag zu Tag enger, ich wollt ich könnt schlafen, oder mir nur einbilden die Ruh sei was angenehmes. — Auf mein ritterlich Wort auf mein Schloß gelassen, mich da still zu halten!

Elisabeth. So schreib doch deine Geschichte aus, die du angefangen hast ꝛc. ꝛc.

*) Der Originaltext liest: „Es donnert.“ Mit Recht vermutet Bächtold

färbt sich bleich.“ (Er nimmt seinen Spieß.) Auf! Ihre Seelen sollen mit dem Morgennebel steigen. Und dann stürm, stürm, Winterwind! und zerreiß sie, und heul sie tausend Jahre um den Erdkreis herum, und noch tausend, bis die Welt in Flammen aufgeht, und dann mitten, mitten mit ihnen in's Feuer!“ —

Diese Scene — ein grausiges Nachtbild einziger Art — ist von erschütternder Großartigkeit; Ton und Kolorit sind meisterhaft; die zermalmende Gewalt einer großen Volksbewegung, in welcher der Mensch zur Bestie entartet, ist ergreifend zum Ausdruck gelangt. Was bei Goethe nicht häufig ist, ein echt dramatischer Zug geht durch die Scene; sie gehört dramatisch vielleicht zum Bedeutendsten, was der Dichter geschaffen hat; ich wüßte in Goethe'scher Poesie einzig die Kerkerscene im Faust, die ihr in dieser Beziehung an die Seite zu stellen wäre. Wenn Goethe diese wundervolle Scene in allen späteren Bearbeitungen des Stückes gestrichen hat, so war der Grund offenbar weise Selbstbeschränkung; er sagte sich, daß die Scene episodenhaft und allzu lose mit dem Ganzen verknüpft sei. Aber auch die Scene, welche Goethe 1773 an ihre Stelle gesetzt hat, ist strenggenommen Episode und könnte wegbleiben, ohne daß man in der Handlung eine Lücke fühlt. Dieser Gesichtspunkt dürfte hier indessen kaum zu betonen sein. „Götz von Berlichingen“ ist weit davon entfernt, ein Drama in strengem Sinne zu sein; das Zeitbild will darin vor allem zu seinem Rechte gelangen. Auch Bruder Martin ist Episode; wer möchte ihn deshalb auf der Bühne missen?

Wenn irgendwo, so könnte die Götz-Aufführung an dieser Stelle mit Erfolg auf den ältesten Entwurf von 1771 zurückgreifen. Diese Kirchhofscene muß auf der Bühne eine ganz gewaltige Wirkung üben.*) Nur wäre Metzler dazu allerdings durch einen tüchtigen Charakterspieler zu besetzen. Das liegt jedoch nicht außerhalb des Bereiches der Möglichkeit, wenn man, wie es auch in München geschieht, einzelne Darsteller mit mehreren Rollen betraut.

Am Schluß der Scene müßte außerdem eine kleine Aenderung in der Verteilung der Reden vorgenommen werden, da Metzlers

wohl einen Druckfehler. Schon Bernays hat in seinem Abdruck des ältesten Entwurfes im jungen Goethe „es dämmert“ eingesetzt.

*) Dingelstedt hat die Scene auf dem Burgtheater zur Aufführung gebracht.

Aeußerung, man werde Götz zwingen, die Führerschaft anzunehmen, zu seinem Verhalten in den folgenden Scenen, seinem Protest gegen den mit Götz geschlossenen Vertrag, nicht passen will. Mit den Worten „Kleiner Junge, sieh' das schöne Feuerchen. — Ah!“ hätte Metzler sich nach dem Hintergrund zu wenden. Dies benutzt Kohl, um der Gemahlin Helfensteins zuzurufen: „Geht! geht! Eure Gegenwart nährt seine Rache.“ Das Weib geht ab. Dann hätte zu folgen:

Link. Ich sinne drauf, Bruder, wenn sie todt sind, was wir weiter vornehmen.

Kohl (nimmt Link bei Seite, leise). Wir müssen suchen, der Sache einen Schein zu geben. Ich dachte, ob wir nicht Götz von Berlichingen zum Hauptmann machen sollten. Es fehlt uns ein Anführer von Kriegserfahrenheit und Ansehn.

Link. Er wird's nicht thun.

Kohl (wie oben). Wir wollen's ihm lernen! Bring ihm den Dolch an die Haut, und den Feuerbrand an's Dach, er wird sich geschwind entschließen.

Link. Er würde uns von großem Nutzen sein.

Kohl (immer leise). Er soll! Wir sind einmal im Metzeln, es kommt mir auf einen mehr nicht an.

Metzler (der wieder nach vorne kommt und zu den andern tritt). Es dämmert, der Osten färbt sich bleich. Auf! Ihre Seelen sollen mit dem Morgennebel steigen.

&c. bis zum Schluß der Scene.

Bei solcher Verteilung der Reden hat Metzler keinen Anteil an dem Plane, Götz zum Hauptmann zu machen, und seine Haltung im Folgenden steht zu dieser Scene in keinem Widerspruch. In den folgenden Scenen des Bauernkriegs hätte Link alsdann die Rolle von Wild, die zu streichen ist, Sievers die Rolle von Link zu sprechen. —

An zweiter Stelle des fünften Aufzugs bringt Perfall den Auftritt, wo Götz Hauptmann der Bauern wird. Bei den ersten Aufführungen wurde derselbe nach der erweiterten Gestalt von 1804 gespielt, mit der Einleitung: Götz und Georg auf der Jagd. Es ist mit Freude zu begrüßen, daß Perfall dies in der endgiltigen Fassung seiner Bearbeitung geändert hat und auch für diese Scene zu dem knapperen und charakteristischeren Wortlaut von 1773

zurückgekehrt ist. Nur müßte jetzt unbedingt die oben erwähnte Jaxthausen-Scene am Anfang des fünften Aufzugs zur Darstellung kommen, weil dem Zuschauer, wenn jene einleitende Jagdscene aus C fehlt, jeder Anhalt dafür mangelt, was aus Götz seit seiner Heilbronner Gefangenschaft geworden ist, unter welchen Bedingungen er aus der Haft entlassen wurde ꝛc. Das ist keineswegs gleichgiltig für das Verhalten des Helden im letzten Akte. Wenn jene Jaxthausen-Scene weggelassen wird, fehlt jeder vermittelnde Uebergang zwischen den Vorgängen des vierten und fünften Aufzugs.

Zum ersten Male gelangt nach Perfalls Einrichtung die kleine Scene zwischen Elisabeth und Lerse (B S 163) zur Aufführung, welche die vierte Stelle im fünften Akte einnimmt. Elisabeth ist voll banger Ahnungen und Besorgnisse wegen der Beteiligung ihres Gatten am Bauernkriege; Lerse sucht die Herrin zu trösten. Der folgenschwere und verhängnisvolle Schritt, den Götz durch sein Bündnis mit den Empörern gethan hat, tritt durch Vorführung dieses Auftritts in hellere Beleuchtung.

Für die folgende große Scene, welche die Konflikte zwischen Götz und den Bauern und dessen letzte Geschicke bringt, ist im allgemeinen mit Recht die Bühnenbearbeitung verwendet. Bei den letzten Reden von Link und Götz vor dem Aufbruch zum Kampf wird der breitere Wortlaut des ersten Entwurfes herangezogen, durch den das Zerwürfnis des Ritters mit den Bauern noch deutlicher zum Ausdruck gelangt.

Unbedingte Anerkennung verdient es, daß der Schluß der Zigeunerscene in Perfalls Einrichtung auf den Wortlaut von 1773 zurückgreift. In Goethes Bühnenbearbeitung schließt dieser Auftritt bekanntlich ziemlich matt mit einer Gruppe, indem die Weiber und Kinder den zusammensinkenden Ritter umdrängen; die Bündischen dringen herein und heben die Partisanen auf Götz. Mit Recht ist Perfall von dieser Einrichtung, welche bei den ersten Aufführungen noch beibehalten wurde, abgekommen zu Gunsten der ungleich kräftigeren Fassung von 1773. Der Hauptmann verläßt mit einem Teil der Zigeuner die Bühne, um den Bündischen entgegenzutreten. Götz ruft die herrlichen, charakteristischen Worte: „O Kaiser! Kaiser! Räuber beschützen deine Kinder. Die wilden Kerls, stark und treu!“ Dann stürzt ein Zigeuner herein mit

dem Rufe: „Fort, Fort! Alles verloren! Unser Hauptmann erschossen!“ Alles drängt sich um Götz, von ihm Rettung erflehend. Dieser hat sich aufgerafft, gerüstet und stürzt ab mit den Worten: „Zum letztenmal sollen sie meinen Arm fühlen. Ich bin so schwach noch nicht.“ So schließt die Scene charakteristisch und schön; es fällt noch ein letzter verklärender Lichtstrahl auf das Haupt des alten Ritters, ehe er der vernichtenden Gewalt seiner Feinde zum Opfer wird.

Für den Beginn der großen Adelheid-Scene verwertet die Münchener Einrichtung die letzte Adelheid-Scene aus B, um am Schluß derselben in die auf unsern Bühnen heimische Nachtscene aus der Bühnenbearbeitung überzugehen. Adelheid tritt zuerst allein mit einem Briefe auf; dann erscheint Franz und bittet um Einlaß. Eine Notwendigkeit dafür, an dieser Stelle die Ausgabe von 1773 heranzuziehen, scheint mir nicht vorzuliegen. Die berühmte Nachtscene der Bühnenbearbeitung bildet ein treffliches, geschlossenes Ganzes. Dadurch, daß Franz in München zu Beginn der Scene erst bei Adelheid erscheint, statt daß man ihn in ihren Armen findet, wird die Situation, welche der Dichter für die folgende Scene in unzweideutiger Weise voraussetzt, verwischt.

Daß im Folgenden der Auftritt zwischen Lerse und Maria im ländlichen Garten zur Aufführung kommt, ist unleugbar ein Gewinn. Dies Gespräch, das der Ausgabe von 1804 angehört, wurde meines Wissens mit alleiniger Ausnahme der Marterſteig'schen Inscenierung in Mannheim fast immer gestrichen. Doch ist die Scene nicht ganz unwesentlich, weil sie einen Einblick in das Innere Marias, ihre noch fortlebende Liebe zu Weislingen gewährt und somit einen vermittelnden Uebergang zu dessen Sterbeſcene bildet. Auch steht sie durch die sonnige Morgenstimmung, die über sie ausgegossen ist, in äußerst wohlthuendem Kontrast zu dem vorangegangenen Nachtbilde in Adelheids Gemach.

Als Dekoration für die Scene des Vehmgerichts sollte nicht wie in München ein gewölbter Saal, sondern eine finstere unterirdische Höhle gewählt werden. Es handelt sich bei der Vorführung des heimlichen Gerichts auf der Bühne — unbekümmert um die historische Richtigkeit — einzig darum, die grausige Stimmung zu treffen, welche der Volksglaube und die dichterische Behandlung

der heiligen Vehme bei Goethe und andern Dichtern mit diesen Dingen nun einmal untrennbar verbunden wissen will. Eine unheimliche unterirdische Höhle ist dafür entschieden geeigneter, als ein gewölbter Saal, der dem Auftritt zu wenig charakteristisches Gepräge giebt.

Auch die Schlußscene des Stückes im Gärtchen auf der Mauer hat gegenüber den bisherigen Darstellungen einige Aenderungen erfahren. Während man bislang der Bühnenbearbeitung folgend zuerst das Gespräch zwischen Elisabeth und Lerse brachte, um dann erst Götz geführt von dem Kastellan aus dem Thurme treten zu lassen, finden wir in der neuen Einrichtung den Sterbenden schon zu Beginn der Scene auf der Bühne, im Stuhle sitzend, zu seiner Seite Elisabeth (auf der Mittelbühne). Perfall thut dies, um zunächst das der Ausgabe von 1773 entnommene Gespräch zwischen Götz und Elisabeth („Ich bitte dich, lieber Mann, rede mit mir") verwerten zu können. Gegen Schluß derselben treten auf der Vorderbühne Lerse und Maria auf, und der Text geht über in die Scene im Gärtchen am Thurm (B S. 188), welche in einiger Entfernung von Götz gespielt wird, so daß derselbe das Gespräch der andern nicht vernehmen kann. Indem Lerse und Elisabeth sich alsdann zu Götz zurückwenden und denselben nach vorne führen, schließt sich ungezwungen die Schlußscene des Stückes an. Durch diese Anordnung geht allerdings der außerordentlich schöne und darstellerisch sehr wirkungsvolle Moment verloren, wo Götz aus dem Thurme tretend zum ersten Male nach langer Kerkerhaft wieder freie Himmelsluft athmet. Auch halte ich es für keinen Vorteil, wenn Maria in dieser Schlußscene noch einmal auftritt. Marias Rolle ist mit ihrem Erscheinen an Weislingens Sterbelager zu Ende gespielt, und man wird gut thun, sie nach dieser Scene nicht mehr auf die Bühne zu bringen. Auch ist das Schlußbild des Stückes ruhiger und deshalb edler, wenn nur Elisabeth und Lerse um den Toten gruppiert sind und letzterer allein die Schlußworte spricht, als wenn Maria noch dabei ist und die letzten Worte zwischen ihr und Lerse geteilt werden. —

Die Vorzüge, welche Perfalls Einrichtung des Stückes auszeichnen gegenüber allen Formen, in denen Götz bis jetzt über die Bühnen ging, verdienen rückhaltslose Anerkennung. Es ist vielleicht nicht an allen Stellen das Richtige getroffen, es wird

möglich sein, noch da und dort, wie ich mehrfach andeuten zu müssen glaubte, größere oder kleinere Aenderungen zu Gunsten der Gesamtwirkung vorzunehmen. Jedenfalls aber ist durch die Münchener Bearbeitung der richtige Weg gewiesen, auf dem sich unsere Bühnen zu bewegen haben werden, wenn sie eine ideale Vorführung von Goethes herrlichem Jugendwerk erstreben. Es ist zum erstenmale der energische Versuch gemacht, mit der alten Bühnentradition, welche den Götz lediglich nach der Bühnenbearbeitung von 1804 auf das Theater bringt, zu brechen und, wo es geht, auf die ältesten Formen von 1771 und 1773 zurückzugreifen. Darin liegt das eminent Verdienstvolle, das man in dieser Münchener Aufführung begrüßen darf. —

Daß diese Aufführung zustande kam, haben wir in erster Linie der neu eingerichteten Bühne zu verdanken. Durch sie wurde möglich, was unsere Regisseure bei der gewöhnlichen Bühneneinrichtung mit Bangen erfüllen würde: in einem Akte 7mal und 10 mal, wie es der zweite und fünfte Aufzug von Perfalls Bearbeitung erheischen, den Schauplatz zu verwandeln. Diese Umwandlungen gehen auf der neuen Bühne ohne jede Unterbrechung vor sich und stören in keiner Weise die Stimmung des Zuschauers. So wird es möglich, daß sich „Götz von Berlichingen“ trotz seiner ungewöhnlichen Länge in der neuen Bearbeitung in der relativ kurzen Zeit von 4¼ Stunden abspielt.

Das Gefühl des Dankes und der Bewunderung, das man angesichts dieser Resultate der neuen Bühneneinrichtung entgegenzubringen geneigt ist, darf eine unbefangene Beurteilung, welche der Münchener Aufführung nach allen Seiten gerecht zu werden sucht, nicht verhindern, auch die scenische Einrichtung derselben zu prüfen nach dem Maßstab der Forderungen, welche man an eine würdige Aufführung dieser Dichtung zu stellen berechtigt ist. Wie wirkt die scenische Einrichtung, in der „Götz von Berlichingen“ auf der umgestalteten Bühne vor die Rampe tritt? —

Von den vier Arten der Bühnenform, die bei der Aufführung des Götz ins Leben treten, sind die am häufigst verwendeten nach dem S. 3 angegebenen Schema: Schauplatz III und IV: d. h. Benutzung der Mittelbühne, in halber oder ganzer Tiefe.

Spielt die Scene dabei im Innern eines Raumes, so bleibt der stabile architektonische Vorbau unverändert. Die Anordnung ist meist derart, daß die betreffende Scene auf der Mittelbühne beginnt; erst im Verlaufe derselben treten die handelnden Personen die Stufen herab auf die Vorderbühne, so daß alsdann der ganze Bühnenraum in Benutzung kommt. Solange das erstere der Fall ist, d. h. solange die redenden Personen sich ausschließlich auf der Mittelbühne bewegen, ist das scenische Bild, das sich den Augen bietet, vielfacht recht schön. Man hat dabei die Vorstellung, daß die eigentliche Bühne erst mit den Stufen in der Oeffnung des Vorbaus beginne; was davorliegt, erscheint etwa wie ein nach hinten verlängertes Proscenium. Der stabile Vorbau gehört nicht zum Schauplatz, sondern bildet für den Zuschauer gewissermaßen den Rahmen des scenischen Bildes auf der Mittelbühne, in gleicher Weise wie bei der alten Bühneneinrichtung der große Proscenumsbogen als Rahmen des Bühnenbildes anzusehen ist.

Das ist gut und schön, wie gesagt, solange sich die handelnden Personen nur auf der Mittelbühne bewegen. Treten dieselben aber die Stufen herab auf die Vorderbühne, so wird mit einemmale die Vorstellung, welche den Zuschauer bisher beherrschen mußte, verwischt. Von dem Augenblicke an, wo der Darsteller die Stufen überschreitet, gehört auch die Vorderbühne mit dem Hintergrunde des architektonischen Baus zu dem scenischen Bilde. Der letztere aber kann mit der Dekoration der Mittelbühne zusammen kein einheitliches scenisches Bild darstellen; er könnte es nur in dem einen Falle, wo zufällig die Saaldekoration der Mittelbühne ganz in dem Stile und der Ornamentik des Vorbaus gehalten wäre. Das ist aber natürlich nur in wenigen Ausnahmefällen möglich. Im allgemeinen kann ich durchaus nicht finden, daß, wie Genée sagt, „Vorder- und Mittelbühne ein einheitliches Ganzes“ sind. Gerade das Einheitliche scheint mir völlig zu fehlen. Wir haben kein harmonisches scenisches Bild vor uns, wie wir es nun einmal auf der Bühne zu sehen gewohnt sind. Und diese Gewohnheit kann ich für keine schlimme halten, denn sie beruht auf einer richtigen ästhetischen Empfindung.“)

*) Daß dieser Mißstand indessen auch von der Münchener Direktion als ein solcher empfunden wird, beweist die Thatsache, daß man in den späteren

Sobald die Darsteller die Stufen herabtreten, gewinnt man den Eindruck, als löse sich das szenische Bild auf; die Personen verlieren den Hintergrund, zu dem sie gehören; sie treten gleichsam aus dem Rahmen des Bildes heraus. Das muß notwendig die Illusion gefährden.

Dies macht sich störend beispielsweise gleich in der Eingangsszene des Stückes geltend. Als der Hauptvorhang sich teilt, erblickt man auf der Mittelbühne die Schenke hergerichtet: der hintere Prospekt, wie fast alle Dekorationen, vorzüglich gemalt, davor die beiden Tische mit den Bamberger Knechten und den Bauern: ein schönes, wohl gelungenes Gesamtbild. Dasselbe wird jedoch gewaltsam zerstört, als die Agierenden beim Ausbruch des Streits sich die Stufen herabdrängen und nun vor dem architektonischen Vorbau sich zu prügeln beginnen. Die Bamberger, die aus der Bauernschenke herausgeworfen werden, verschwinden durch die prachtvollen Gobelins des Vorbaus. Ihre Drohungen gegen die Bauern rufen sie durch die zurückgehobenen Teppichthüren in die Schenke herein. Dadurch erhält das ganze Bild etwas Verschwommenes und Unnatürliches; die Stimmung der Bauernschenke geht verloren. Damit dies vermieden würde, müßte die ganze Scene auf der Mittelbühne zu Ende gespielt werden. Aehnlich wie hier, ist es in einer ganzen Reihe anderer Fälle.

Die günstigste Wirkung für das Auge erzielen demgemäß diejenigen Scenen, wo die Regie wegen der zu verwendenden Requisiten gezwungen ist, die Darsteller sich ausschließlich auf der Mittelbühne bewegen zu lassen. Dahin gehört beispielsweise die Sterbescene Weislingens und einige Scenen der Belagerung. Nur daß dann wiederum als Nachteil gegen die gewöhnliche Bühneneinrichtung die allzugroße Entfernung des Schauplatzes vom Auditorium sich geltend macht. So bietet Weislingens Todesscene dem Auge an sich ein schönes Bild; aber die Einzelwirkungen des

---

Aufführungen dazu griff, in der Vehmgerichtsscene, wo der Gegensatz des Schlußprospektes zu dem stabilen Vorderbau besonders auffallend schien, den letzteren durch einen „Gewölbebogen" zu decken. Um konsequent zu sein, müßte man dann in allen Scenen den architektonischen Bau durch einen mit dem hinteren Prospekte genau übereinstimmenden Bogen decken. Wo blieben dann aber die Vorteile des stabilen Vorderbaus? —

Auftritts, namentlich das Mienenspiel des Sterbenden, wird durch die weite Entfernung beeinträchtigt.

Das Umgekehrte ist der Fall, wenn die Vorderbühne verwendet wird und die Darsteller bis unmittelbar an den vordersten Rand des vorgebauten Proscениums heraustreten. Es wird als ein Hauptvorzug der neuen Bühne gepriesen, daß dies Vortreten des Darstellers auf den überdeckten Orchesterraum demselben ein ungleich feineres und wirkungsvolleres Spiel gestatte, daß das Wort des Dichters ungleich mehr zur Geltung komme als auf der alten Bühne. Ich bestreite diese Möglichkeit durchaus nicht, möchte demgegenüber aber betonen, daß in diesem scheinbaren Vorteil auch bedeutende Gefahren verborgen liegen. Steht der Darsteller auf dem vorderen Teile des vorgebauten Proscениums, so befindet er sich beinahe mehr im Auditorium als auf der Bühne; er ist bei geöffneter Mittelbühne dem Schauplatz der eigentlichen Handlung völlig fern gerückt, er ist ganz und gar herausgetreten aus dem scenischen Bilde, dem er doch angehört. Ich kann nicht finden, daß dies selbst bei dem feinsten Spiele die künstlerische Wirkung erhöht, glaube vielmehr, daß die Illusion dadurch erheblich leidet. Der Schauspieler gehört auf den Schauplatz der Handlung, in den Rahmen des dekorativen Bildes, das wir vor uns sehen. Tritt er aus demselben heraus in die unmittelbare Nähe des Auditoriums, so wird damit der duftige Schleier zerrissen, der die ideale Welt des Scheines von der realen Welt scheidet. Wenn in der alten Bühneneinrichtung die Kluft des Orchesterraums die Bühne von dem Zuschauerraum trennt, so ist das weder Willkür noch Zufall: es liegt darin eine tiefe künstlerische Notwendigkeit. Niemals ist die Dichtung, die auf der Bühne vorgeführt wird, selbst wenn sie einer streng realistischen Schule angehört, ein völlig unverfälschtes Bild der nackten Wirklichkeit. In allen Fällen bleibt das Bild, das die Bühne uns zeigt, doch immer nur eine Welt des Scheines. Damit wir aber an diese Welt des Scheines glauben, damit der ideale Schleier, durch den wir in das Bühnenbild blicken und durch den wir uns zu dem Glauben täuschen lassen, als ob wir Wirklichkeit schauten, nicht zerrissen werde, muß auch äußerlich eine Kluft den Zuschauer von jener idealen Welt, von dem Bühnenbilde, trennen. Man darf im Theater nie die Empfindung haben,

als sei der Schauspieler des Publikums wegen da: man muß vielmehr von der Vorstellung beherrscht sein, als ob man wie ein unsichtbarer Geist zufällig ein Gespräch, eine Scene ꝛc. belausche. Tritt der Darsteller aber bei der neu eingerichteten Bühne auf das vorgebaute Proscenium in die unmittelbare Nähe des Publikums, so wird jene Vorstellung zerstört: man empfindet allzu deutlich die Absicht, und die Illusion ist in erheblicher Weise gefährdet.

So wird, um nur ein Beispiel hervorzuheben, der schöne Monolog Weislingens im ersten Akte „O, daß ich aufwachte! ꝛc." um einen guten Teil seiner Wirkung gebracht, dadurch, daß ihn der Darsteller auf dem vordersten Teile des verlängerten Prosceniums spricht. Weislingen ist aus dem scenischen Zusammenhang völlig herausgerückt, er steht allein auf der weiten leeren Vorderbühne, die durch das Mangeln jeder Requisiten alles Traulichen und Heimlichen, das die Situation erfordert, entbehrt und uns beinahe vergessen läßt, daß wir uns in einem Gemache der Ritterburg befinden. Die ganze Intimität jenes Monologes erleidet dadurch schwere Einbuße. Wie öde und poesielos wirkt namentlich die Stelle: „Glückselige Zeiten, ihr seid vorbei, da noch der alte Berlichingen hier am Kamin saß, da wir um ihn durch einander spielten und uns liebten, da wir hier in der Kapelle neben einander knieten und beteten und in keinem ernsten, keinem heitern Augenblick uns trennen konnten." Der Kamin, dessen Weislingen hier Erwähnung thut, befindet sich eine hübsche Strecke von ihm entfernt auf dem hinteren Prospekte der Mittelbühne. Daß der Darsteller denselben im Auge hat, während er diese Stelle auf der Vorderbühne spricht, ist ganz unmöglich. Und welch' tiefe Wirkung kann diese Stelle hervorrufen, wenn Weislingen, umrahmt von dem Bilde eines traulichen Gemaches, mit dem einen Arm auf die Lehne des Sessels gestützt, träumerisch in die Kohlen des daneben gelegenen Kamines starrt! Erst dann gewinnt die Stelle inneres Leben und Anschaulichkeit: wir begreifen alsdann, wie diese Umgebung in Weislingens Seele Erinnerungen an eine längst vergangene Jugendzeit heraufdämmern läßt. In der Art und Weise, wie Weislingens Monolog auf der neuen Bühne gespielt wird, verliert jene Stelle ihre Plastik; das Poetische, das Traute, das Stimmungsvolle, was in ihr zum Ausdruck gelangen muß, geht verloren.

Wenn ich hier wie an anderer Stelle das Stimmungsvolle stark betone, so glaube ich damit eine berechtigte Forderung für die Aufführung des Götz auszusprechen. Das Stimmungsvolle in den scenischen Bildern wird bei der neuen Bühneneinrichtung sehr vielfach vermißt. Es ist möglich, daß dieser Mangel bei Darstellung der Shakespeare'schen Stücke, die auf der umgestalteten Bühne gegeben wurden, sich weniger störend bemerkbar macht. Anders bei „Götz von Berlichingen". Es ist eine Eigenart dieser Dichtung, daß wir es in ihr vielfach mit einer Reihe kulturhistorischer Bilder zum Teil genrehafter Art, zu thun haben. Damit diese Bilder auf der Bühne die richtige Wirkung üben, verlangen sie eine scenische Ausstattung, die keineswegs glänzend zu sein braucht, die aber die poetische Stimmung der betreffenden Scene jeweilig zum charakteristischen Ausdruck bringt. —

Eigentümlich wirkt es, wenn die Bühnenform IV sich in einer und derselben Scene mit einemmale in I verwandelt, dadurch, daß der mittlere Vorhang sich schließt, nachdem die sprechenden Personen die Stufen herabgetreten sind. Dies geschieht zum Beispiel in der Eingangsscene des zweiten Aktes. Als der Hauptvorhang sich teilt, erblickt man auf der geöffneten Mittelbühne zunächst ein schönes scenisches Bild: Prunksaal in Bamberg, Adelheid und der Bischof spielen Schach, umgeben von dem Hofstaate. Im Laufe des Dialogs treten Adelheid, der Bischof und Liebetraut auf die Vorderbühne herab, alsbald schließt sich hinter ihnen der mittlere Vorhang und die Scene wird mit dem Hintergrund des architektonischen Vorbaus zu Ende gespielt. Das wirkt befremdend; kein Mensch begreift, weshalb der Vorhang mit einemmale den Ausblick auf den Saal verschließt und den Personen dieser Scene ihren dekorativen Hintergrund entzieht. Der Auftritt erhält dadurch etwas Unruhiges, Unharmonisches und wird in seiner Gesamtwirkung geschwächt. Dem Eingeweihten wird der Zweck dieser Einrichtung nicht verborgen bleiben: für die nächstfolgende Jaxthausen-Scene, welche ebenfalls die Mittelbühne benützt, muß dieselbe mit neuen Requisiten und neuem Prospekte versehen werden; damit dies bei der Verwandlung keine Zeit in Anspruch nehme, wird die Mittelbühne schon während der vorangehenden Scene durch den Vorhang geschlossen. Das kann die unschöne Einrichtung erklären, nicht aber entschuldigen.

Schon die Thatsache, daß in jedem unbefangenen Zuschauer, wenn sich mitten in jener Scene der Vorhang vor dem dekorativen Hintergrunde schließt, die Frage auftauchen muß: wozu das? was hat das zu bedeuten? — schon dies genügt, um, wenn auch nur momentan, die Stimmung zu zerreißen. Jede Reflektion, welche durch technisch-scenische Vorgänge im Zuschauer wachgerufen wird, ist der Illusion gefährlich.

Gerade das Umgekehrte wie hier ist in der Adelheid-Scene des fünften Aktes der Fall. Dieselbe beginnt bei geschlossener Mittelbühne mit dem Hintergrunde des architektonischen Baus. Erst im Laufe der Scene teilt sich der Vorhang, und wir erblicken auf der Mittelbühne die Dekoration von Adelheids Schlafgemach. Dies ist unschön: entweder muß eine Scene von Anfang an mit dem vorgeschriebenen dekorativen Hintergrunde gespielt werden, oder einmal auf der neutralen Vorderbühne angefangen, muß sie auch hier zu Ende gehen. Aber daß mitten in einer Scene erst die Dekoration für dieselbe sichtbar wird, das macht einen sehr wunderlichen Eindruck. Der Grund dieser Einrichtung war auch an dieser Stelle leicht zu erkennen. Die vorangehende Scene auf dem Schlachtfelde schloß bei den ersten Aufführungen mit der Gruppe um den sinkenden Götz auf der Mittelbühne. Ueber dieser Gruppe mußte sich der mittlere Vorhang schließen; während dann die Mittelbühne für die folgende Adelheid-Scene hergerichtet wurde, begann man dieselbe, um keine Unterbrechung zu haben, auf der Vorderbühne. Bei der jetzigen Anordnung, wo am Schluß der Zigeunerscene die Mittelbühne von sämtlichen Personen geräumt wird, ist keine Notwendigkeit mehr da, jene Einrichtung beizubehalten. Die Landschaft kann unmittelbar in das Zimmer Adelheids verwandelt werden; für die Herbeischaffung des Ruhelagers bräuchte sich der Vorhang der Mittelbühne nur einen Augenblick zu schließen.

Der Mißstand, daß der architektonische Vorbau mit der Dekoration der Mittelbühne zusammen kein einheitliches scenisches Ganzes bildet, wurde in den Shakespeare-Aufführungen auf der neuen Bühne bekanntlich am störendsten empfunden bei den Scenen, welche im Freien spielen. Wenn der Prospekt der Mittelbühne die Haide darstellte und Lear sich auf der Vorderbühne vor dem architektonischen Bau bewegte, neu hinzukommende Personen durch

Teppichthüren auftraten ꝛc., so waren das in der That für das Auge schwer zu vereinigende Gegensätze. Um dem abzuhelfen, verfiel man für die Aufführung des Götz auf den glücklichen Gedanken, bei allen Scenen, die mit Benutzung der Mittelbühne im Freien spielen, den Thorbau durch einen Laubraukenbogen zu verdecken. Derselbe bleibt seinerseits stabil für sämtliche Scenen, wo der Prospekt der Mittelbühne eine freie Gegend darstellt. Es ist nicht zu leugnen, daß diese Scenen dadurch ein besseres und einheitlicheres dekoratives Bild gewähren, als die Auftritte, welche einen Zimmerprospekt auf der Mittelbühne zum Hintergrund haben. Indes auch der Laubraukenbogen paßt nicht zu allen landschaftlichen Prospekten und giebt durch seine Stabilität den scenischen Landschaftsbildern etwas Monotones. Die landschaftlichen Dekorationen der Mittelbühne sind alle vorzüglich gemalt und einige Scenen, wie die der Schlacht im dritten, die des Bauernkriegs im fünften Akte, gewähren ein recht anziehendes malerisches Bild. Ein Fehler, der indessen leicht verbessert werden kann, ist der, daß der Laubraukenbogen allzu durchsichtig und durchbrochen gemalt ist; der architektonische Bau wird infolge dessen nicht vollkommen verdeckt, seine Konturen bleiben deutlich sichtbar. Das beeinträchtigt das Gesamtbild und wird mit der Zeit ohne Zweifel verbessert werden.

Diejenige Bühnenform, welche unserer gewöhnlichen Theatereinrichtung am nächsten steht und deshalb am wenigsten befremdend wirkt, ist Schauplatz II, wo nur die Vorderbühne in Verwendung kommt, indem unmittelbar vor dem stabilen Vorbau der Prospekt der betreffenden Scene herabgelassen wird. Man hat in diesem Falle, wenn man von dem vorgebauten Proscenium absieht, dasselbe Bühnenbild, welches sich im alten Theater bei Anwendung von sogenannter kurzer Bühne dem Zuschauer bietet. Die Scenen, die auf diesem Schauplatze spielen, gehören denn auch zu denen, welche für das Auge den reinsten und ungestörtesten Eindruck hervorbringen. Auch verdienen die hierfür gemalten Prospekte uneingeschränkte Bewunderung. Der Wald mit Schenke im ersten Akte, der Lustgarten von Augsburg im dritten, die Straße in Heilbronn im vierten, der ländliche Garten im fünften Aufzug u. a. sind vorzüglich wirkende dekorative Stücke. Nur ist es schade, daß die Einrichtung der neuen Bühne mit ihren raschen Verwandlungen

die Anwendung aller und jeder Requisiten und Versatzstücke auf der Vorderbühne unmöglich macht. Durch geeignete und maßvolle Verwendung solcher Dinge würde das scenische Bild da und dort bedeutend an Reiz gewinnen. So namentlich die Gartenscene des dritten Aktes, wo zum mindesten eine Marmorbank auf der einen Seite angebracht sein müßte. Dies ist schon deshalb wünschenswert, weil dadurch das Spiel der Darsteller größere Mannigfaltigkeit gewinnt und für dieselben vor allem wesentlich erleichtert wird. Wenn Adelheid sich auf der Bank niederläßt, Weislingen leicht sich aufstützend hinter ihr lehnt, so kommt durch solche Gruppierungen eine Abwechslung und ein reizvolles Leben in die Scene das derselben mangelt, wenn Adelheid die beiden langen Auftritte mit Weislingen und Franz immer stehend spielen muß. Auch in der Schlußscene des zweiten Aktes in Adelheids Zimmer würde ein Tisch mit Sessel dem Spiel der beiden Darsteller Gelegenheit zu größerem Wechsel und feinerer Detailausarbeitung bieten. Der Umstand, daß bei der neuen Bühneneinrichtung auf der Vorderbühne gar keine Requisiten verwendet werden können, ist auch der Grund, weshalb die Sterbescene Weislingens auf der Mittelbühne gespielt werden muß. Die Scene wird aber, wie schon oben bemerkt, durch die allzu große Entfernung von dem Zuschauerraum in ihrer Wirkung abgeschwächt. Daß die Wirtshausscene des vierten Aktes in eine freie Gegend verlegt wird, was ihre Wahrscheinlichkeit nicht gerade erhöht, hat wohl ebenfalls seinen Grund in der Schwierigkeit, die für die Schenke notwendigen Requisiten auf der Vorderbühne anzubringen. In solchen Scenen der Vorderbühne, wo die Anwendung von Requisiten unvermeidlich ist, wie in dem Gespräch zwischen Götz und Bruder Martin, hilft sich die Regie dadurch, daß erst im Laufe der Scene Knechte Bank und Schemel hereinbringen, um dieselben, als Götz aufbricht, wieder fortzuschaffen.

Die einfachste Bühnenform der neuen Einrichtung (I), Vorderbühne ohne Prospekt mit dem Hintergrund des architektonischen Baus und geschlossenen Mittelvorhangs, kommt nur in vier Scenen des Stückes in Verwendung. Dieser gewissermaßen neutrale Schauplatz ist ganz geeignet für die kurze Begegnung der beiden Reisigen, die Adelheids Zimmer nach der vermummten Gestalt erfolglos durchsucht haben. Auch für die Adelheidscene des vierten Aktes

und den kleinen Auftritt zwischen Weislingen und dem Bischof im zweiten Aufzug kann man sich diesen Schauplatz unter Umständen gefallen lassen. Sehr wenig geeignet dagegen erscheint er mir für die Bamberger Scene des ersten Aktes. Es ist dies die prachtvolle Tischscene im bischöflichen Palast zu Bamberg. Eine Tafelscene kann sie selbstverständlich hier nicht bleiben, da die Vorderbühne ein kompliziertes Arrangement mit Anwendung von Requisiten verbietet. Man giebt die Scene also derart, daß der Bischof, der Abt, Olearius und Liebetraut zusammen auftreten und stehend den Dialog führen, der im Original das Tafelgespräch bildet. Dadurch, daß diese köstlichen Gespräche aber von ihrem notwendigen Zubehör, der Speisetafel und dem Pokale, losgelöst werden, verlieren sie ohne Zweifel einen guten Teil ihres Reizes. Es macht sich unendlich nüchtern und poesielos, wenn die vier Personen auf der leeren Bühne neben einanderstehend ihre Wortgefechte auskämpfen. Die ganze üppige und angeheiterte Stimmung dieser Scene, die köstliche Weinlaune, welche darüber ausgebreitet liegt und welche die Gespräche allein verständlich macht, geht selbstverständlich unrettbar verloren. Das „Weinfaß von Fulda“ büßt seine köstliche Individualität völlig ein. Auch ist gerade für diese Scene ein dekorativer Hintergrund nach meiner Ansicht unerläßlich nötig. Es ist mir bei Vorführung dieses Auftritts auf der Münchener Bühne wieder einmal zum lebendigsten Bewußtsein gekommen, wozu die Bestrebungen unserer Theaterpuritaner, welche alle Ausstattung am liebsten verbannen möchten, unter Umständen führen können. Die vorliegende Bamberger Scene kann eine entsprechende äußere Ausstattung gar nicht entbehren, ohne in ihrem innersten Kerne Schaden zu erleiden. Es muß uns im Gegensatz zu Berlichingens einfacher Ritterburg ein Bild des reichen, üppigen und verweichlichten Bamberger Hofes vorgeführt werden. Wir müssen hier, wie in der Eingangsscene des zweiten Aktes, die wollüstig ungesunde Luft des Bamberger Hoflebens einatmen. Nur wenn dieser Eindruck erreicht wird, haben diese Scenen ihren Zweck erfüllt. Das sind keine leeren Aeußerlichkeiten, das sind Dinge, die auf das engste mit dem Kern der ganzen Dichtung zusammenhängen. Nur durch den Bamberger Hof wird das Verhältnis Weislingens zu Götz verständlich. In der Münchener Anordnung ohne die

zugehörige szenische Ausstattung geht die Bamberger Szene des ersten Aktes völlig wirkungslos und kalt vorüber; sie hat jede Physiognomie verloren. Zum Teil trägt dazu allerdings auch bei, daß die charakteristischen Gestalten dieser Szene schauspielerisch nicht genügend besetzt sind und daß gerade ein Teil der geistvollsten Pointen hier dem grausamen Rotstift zum Opfer gefallen ist.

Man glaube ja nicht, daß die fragliche Szene keine rechte Bühnenwirkung üben könne, weil es ihr an einer fortschreitenden dramatischen Handlung fehle. Die Tischszene, in der Mannheimer Aufführung des Götz mit der Schachszene zu einem Ganzen verbunden und in einem glänzenden Dekorationsbilde sorgfältig inszeniert, übt eine prächtige Wirkung und wird vom Publikum mit lebhaftem Beifalle aufgenommen.

---

Wenn ich der szenischen Einrichtung des Götz auf der neu eingerichteten Bühne und damit überhaupt dem Systeme derselben nicht in dem Maße beistimmend gegenüberstehe, wie der neuen Bühnenbearbeitung, in der das Stück in München vor die Rampe tritt, so muß ich wohl befürchten, daß meine Ausstellungen und Einwände von den Anhängern des neuen Systems als kleinliche Nörgeleien angesehen werden. Ich weiß sehr wohl, daß die mannigfachen Nachteile zum Teil durch bedeutende Vorzüge aufgewogen werden. Auch ist mir nicht unbekannt, daß die neue Bühne seit jener ersten Vorstellung des Lear im Juni vergangenen Jahres bis zur Aufführung des Götz bereits eine rüstig fortschreitende Entwicklung durchgemacht und eine Reihe von Mißständen, die den ersten Vorstellungen anhafteten, auf das glücklichste beseitigt hat. Mit Recht betonen die Verfechter des neuen Systems, daß noch keine große Sache vollkommen fertig und ausgereift in das Leben getreten ist. In der Entwicklungsfähigkeit der neuen Bühne liegt entschieden ein günstiges Omen für ihre Zukunft, und ich möchte durchaus nicht bezweifeln, daß sie im Laufe der Zeit noch einer größeren Vervollkommnung entgegenschreiten und manche der Ausstellungen entkräften wird, die jetzt noch an ihr gemacht werden können. Zunächst jedoch ist es mir nicht möglich, daran zu glauben, daß es der neuen Bühne wirklich gelingen werde, das alte Bühnensystem dauernd für das rezitierende Drama zu verdrängen: schon

deshalb nicht, weil ich in einigen Grundprinzipien des neuen Systems einen Mißgriff zu erkennen glaube. Man kann die allzu luxuriöse Ausstattung, welche das ihr vorgeschriebene Maß überschreitet und die Verwandlungen auf unnötige Weise erschwert, gehörig beschneiden, man kann den mannigfachen Ausschreitungen der Meiningen'schen Schule energisch entgegenarbeiten, ohne die enormen Vorteile, welche die moderne Technik für unsere hergebrachte Bühneneinrichtung errungen hat, preiszugeben und mit einem Systeme zu brechen, das in seinen Grundprinzipien mir doch noch immer das richtige zu sein scheint.

Indes, es sollte nicht Aufgabe dieser Blätter sein, das neue Bühnensystem im allgemeinen einer Kritik zu unterwerfen und die zahlreichen für und wider gegen einander abzuwägen. Die neue Bühne mit ihren Prinzipien mußte nur soweit herangezogen werden, als es nötig war, um den Wert ihrer Einrichtungen speziell für die Aufführung des „Götz von Berlichingen" beurteilen zu können. Betreffs der letzteren sind wir der neuen Bühne ja auf jeden Fall zu tiefstem Danke verpflichtet. Nur mit Hilfe der neuen Bühneneinrichtung ist es zunächst möglich geworden, Goethes Dichtung in einer völlig neuen Gestalt, die sich auf das vorteilhafteste von der bisher auf unsern Theatern heimischen unterscheidet, auf uns wirken zu sehen. Schon dies eine, nicht leicht zu überschätzende Verdienst müßte der Persall'schen Bühnen-Reform für alle Zeiten eine ehrenvolle Stelle in der Theatergeschichte sichern.

Allein unwillkürlich drängt sich mir die Frage auf: wird es nicht möglich sein, die bedeutenden Vorteile, welche die neue Münchener Bühnenbearbeitung des Götz für die Aufführung des Stückes bietet, auch auf der alten Bühne zu verwerten? — Und ich glaube, daß eine ernste Betrachtung diese Frage mit ja beantworten muß.

Die meisten Regisseure werden allerdings bedenklich das Haupt schütteln, wenn das Ansinnen an sie gerichtet wird, im zweiten Akte siebenmal, im fünften zehnmal zu verwandeln. Daß der leidige Zwischenvorhang dabei nicht verwendet werden dürfte, ohne der Aufführung den Charakter einer Guckkastenvorstellung zu geben,

liegt auf der Hand; es könnte nur Verwandlung bei offener Scene in Rede kommen.

Ein Grundprinzip, welches bei der neuen Münchener Bühneneinrichtung die raschen Verwandlungen ermöglicht, besteht darin, daß man, wenn thunlich, beständig wechselt zwischen kurzer, einfacher Vorderbühne und umständlicherem Scenenbau mit Benutzung der Mittelbühne. Dieser Gedanke kann auch für die alte Bühne in weit intensiverer und wirksamerer Weise verwertet werden, als es gewöhnlich bei unsern Aufführungen zu geschehen pflegt. Speziell für „Götz von Berlichingen" genügt für eine ganze Reihe kleinerer Scenen kurze Bühne mit Prospekt in der Höhe der ersten oder zweiten Kulisse, ohne alle Requisiten. Während solcher Scenen kann dann die folgende, die einen komplizierteren scenischen Bau mit tiefer Bühne erfordert, in genügender Weise vorbereitet werden, so daß die Verwandlung durch ein einfaches Hochziehen, bezw. Senken des Prospektes und ev. zweier Seitenkulissen vor sich geht. Geschlossene Zimmerdekoration darf selbstverständlich nie zur Verwendung kommen. Für Auftritte, welche ein größeres scenisches Bild und reichere Ausstattung durch Requisiten, Versatzstücke ꝛc. erfordern, ist tiefe Bühne zu verwenden, jedoch so, daß der Schwerpunkt des scenischen Aufbaus stets auf der Hinterbühne liegt, die Vorderbühne dagegen, wenn möglich, von Requisiten frei bleibt, um der Verwandlung aus der vorhergehenden und in die nachfolgende Scene mit kurzer Bühne keine Schwierigkeiten zu bereiten.

Prüft man daraufhin beispielsweise den zweiten Akt des Götz nach der Münchener Bearbeitung, so wäre für die erste Scene ein reicher Prunksaal im bischöflichen Palaste mit Benutzung der ganzen Bühnentiefe zu wählen (dieselbe Dekoration, welche für I, 4 zu verwenden ist). Im Hintergrunde ist eine erhöhte Estrade, die Gelegenheit zu malerischer Gruppierung einiger Hofleute gewährt, während die Scene zwischen dem Bischof, Adelheid und Liebetraut im Vordergrund sich abspielt. Die zweite Scene im Jaxthausen-Saal ist in mittlerer Bühnentiefe, Prospekt etwa in Höhe der dritten Kulisse, zu halten. Für die folgende Scene in Adelheids Zimmer kann noch kürzere Bühne, der Hintergrund in Höhe der zweiten Kulisse, gewählt werden. Der vierte Auftritt zwischen dem Bischof und Weislingen hätte sich wieder in dem tiefen Saal der

Eingangsscene abzuspielen; Weislingen kommt im Gespräch mit dem Bischof die Stufen der Estrade herab. Die fünfte Scene bringt wieder Adelheids Zimmer mit kurzer Bühne (wie II, 3); für die kleine sechste im Vorzimmer genügt Prospekt in Höhe der ersten Kulisse. Während der beiden letzteren Scenen mit kurzer Bühne ist genügend Zeit, um ein schönes Waldbild mit großer Bühnentiefe für die folgende Scene vorzubereiten; für die Verwandlung in dieselbe braucht sich nur der Prospekt des Vorzimmers zu heben. Für die achte und letzte Scene endlich hat einfach der Prospekt von Adelheids Zimmer in Höhe der zweiten Kulisse wieder vorzufallen.*)

In ähnlicher Weise ist auch im fünften Akt, der ja die meisten Verwandlungen aufweist, ein fortwährender Wechsel zwischen kürzerer und tieferer Bühne möglich. Daß durch ein derartiges Verfahren bei einigermaßen einsichtiger Behandlung desselben die Veränderung des Schauplatzes ganz wesentlich erleichtert wird, ist jedem Sachkundigen zur Genüge bekannt. Die Verwandlung selbst müßte in der Weise gehandhabt werden, wie es beispielsweise im „Deutschen Theater" zu Berlin in der Vorstellung des „Richter von Zalamea" u. a. geschieht. Wenn eine Scene zu Ende gespielt ist, wird auf ein Glockenzeichen die Bühne mit einemmale vollkommen verdunkelt, die Verwandlung geht vor sich, die eventuellen Requisiten werden von Dienern hinweggebracht, welche bei der völligen Dunkelheit höchstens als Schatten, die über die Bühne huschen, bemerkbar sind. Dann erhellt sich mit einemmale die Scene, und das neue Bild steht fertig da. Diese Art der Verwandlung, wie ich sie am „Deutschen Theater" sah, ist ganz vorzüglich; das Ganze geht

*) Der Ortswechsel im zweiten Akte kann übrigens wesentlich vereinfacht werden, wenn man mit Weglassung des allenfalls entbehrlichen Gesprächs zwischen Weislingen und dem Bischof die Scenen 3, 5, 6 (nach Perfalls Bearbeitung) unter Benutzung einiger Worte aus Scene 4 zu einem Ganzen verschmelzt. Ich habe eine derartige Einrichtung in Anhang II meiner Broschüre (S. 48) versucht. Die daselbst abgedruckte kombinierte Bamberger Scene würde an dritter Stelle des zweiten Aufzugs zu spielen sein; als vierte Scene würde der Auftritt im Walde (nach meinem Vorschlag S. 17), als fünfte und Schlußscene das zweite Gespräch zwischen Adelheid und Weislingen folgen. Auf diese Weise wären die sieben Verwandlungen des Aktes auf vier reduziert.

rasch, ohne die Illusion nur irgendwie zu stören Was an einer Bühne möglich ist, sollte bei unserer vorgeschrittenen Technik, wie ich meine, auch an andern erreicht werden können.

Uebrigens geht man meiner Ansicht nach zu weit, wenn man verlangt, die Verwandlung solle so rasch vor sich gehen, daß gar keine Pause entsteht. Man kann auch in dieser Beziehung des Guten zuviel thun. Ich hatte bei der Münchener Aufführung hie und da den Eindruck, als gehe man manchmal in allzu fieberhafter Hast aus einer Scene in die andere über; das hat etwas Störendes, namentlich wenn Scenen ganz heterogenen Charakters auf einander folgen. Es ist sehr häufig wünschenswert, daß wenn eine Scene schließt, der Hörer wenigstens einen Augenblick Zeit habe, um die Stimmung derselben in sich nachklingen zu lassen, ehe die nächste Scene mit etwas ganz anderem einsetzt. Eine kurze Unterbrechung — allerdings nur ganz kurz — halte ich deshalb auch bei der Verwandlung innerhalb des Aktes eher für förderlich als für nachteilig.

Die Verwandlungen in „Götz von Berlichingen" können bei kluger und ökonomischer Verwendung der verschiedenen Bühnentiefen überall in der kürzesten Zeit vollzogen werden. Die wenigen Requisiten, welche in einer Reihe von Scenen für den vorderen Teil der Bühne notwendig sind — es ist fast immer nur ein Tisch mit höchstens zwei Stühlen — müssen im Augenblick der Verdunklung von Dienern herein und hinausgebracht werden.

Der Verwandlung bei offener Scene steht für die Aufführung des Götz auch insofern nirgends ein Hindernis entgegen, als es fast an keiner Stelle des Stückes notwendig ist, eine Scene innerhalb des Aktes mit einer auf der Bühne befindlichen Gruppe zu beginnen oder zu schließen. Eine Ausnahme bildet die Bamberger Scene des ersten Aktes, welche mit dem Bilde des an der Tafel versammelten Hofes eröffnet werden muß. Die scheinbare Schwierigkeit ist indessen leicht zu überwinden. Als Dekoration für die Scene ist der die ganze Bühnentiefe einnehmende Prunksaal zu wählen, der auch für die Eröffnungsscene des zweiten Aktes verwendet wird. Auf der erhöhten Estrade im Hintergrund ist die reichgedeckte Tafel gerichtet, um welche die Personen der Scene und einige stumme Hofleute gruppiert sind. Dies ganze Arrangement

kann während der vorangehenden Jaxthausen-Scene, die nur mittlere Bühnentiefe erfordert, sorgfältig vorbereitet werden, so daß die Verwandlung keine Zeit in Anspruch nimmt. Nun können die fein pointierten Gespräche dieses Auftritts freilich nicht auf der Estrade im Hintergrund der Bühne gesprochen werden, ohne zum großen Teil für den Hörer verloren zu gehen oder ihren Reiz einzubüßen. Es empfiehlt sich deshalb, für den Beginn der Scene den Augenblick zu wählen, wo die Tafel gerade aufgehoben wird. Als die Verwandlung sich vollzogen hat, hört man außerhalb der Scene die letzten Takte einer rauschenden Tafelmusik; es wird ein Hoch an der Tafel ausgebracht, die Musik schließt, auf einen Wink des Bischofs erhebt sich die Tischgesellschaft, der Bischof kommt im Gespräch mit Olearius die Stufen herab nach vornen, wo sich beide im Laufe des Dialogs an einem kleinen Ziertischchen niederlassen. Der Abt setzt sich etwas zur Seite, nicht weit von dem Schenktisch, der in mittlerer Bühnentiefe in der Kulisse sichtbar ist. Liebetraut steht oder läßt sich zeitweise zu den Füßen des Bischofs nieder. Pagen gehen während der ganzen Scene ab und zu und kredenzen Pokale. Die übrigen Hofleute halten sich gruppenweise im Hintergrunde und auf der Estrade. Um der Scene einen wirkungsvollen Schluß zu geben, thut man gut, den kleinen Monolog des Abtes von Fulda aus der Bamberger Scene der Bühnenbearbeitung (C S. 58) einzufügen. Derselbe übt bei guter Darstellung stets eine sehr erheiternde Wirkung. Als die Nachricht von Weislingens Gefangennahme eingetroffen ist und allgemeine Bestürzung erregt hat, begiebt sich der Bischof mit Gefolge weg; Olearius und Liebetraut folgen; der Abt aber wankt zum Schenktische, um unter stummem Spiel der Pagen, die sich über den Trunkenen lustig machen, mit dem Wein-Monologe die Scene zu schließen.

Auch der fünfte Akt enthält zwei Scenen, die auf den ersten Blick den Anschein haben möchten, als ob sie der Verwandlung bei offener Bühne im Wege seien. Es ist dies die große Nachtscene Adelheids und Weislingens Sterbescene, welche beide mit einer Gruppe schließen müssen. In ersterer sinkt Adelheid ohnmächtig zusammen, von ihren Frauen und Dienern unterstützt und gehalten. Die Dekoration für die Scene muß mittlere Bühnentiefe haben; Adelheid hat sich während der Schlußworte ihrer Rede nach hinten

zu spielen, so daß die Schlußgruppe sich im Hintergrunde der Scene bildet. Wählt man für die folgende Gartenscene, wie sehr gut thunlich, ganz kurze Bühne mit dem Hintergrunde in Höhe der ersten Kulisse, so ist ausreichend Platz dazu vorhanden, daß der Prospect dieser Scene vorfallen kann.

In der Scene auf Weislingens Schloß stirbt dieser im Sessel, Maria sinkt zum Gebet neben dem Sterbenden nieder, dann hat die Verwandlung zu erfolgen. Marterſteig, der in seiner Mannheimer Inscenierung des Götz ebenfalls bei offener Bühne verwandelt, hat sich dadurch geholfen, daß Weislingen unmittelbar vor seinen letzten Worten, von zwei Dienern gestützt, sich erhebt und von denselben nach hinten geführt wird; Maria geht zur Seite ab. Dies ist jedoch nicht empfehlenswert; es ist unnatürlich und unschön; der ergreifende Eindruck dieser Scene wird wesentlich abgeschwächt, wenn sie nicht mit der Gruppe Weislingens und Mariens schließt. Besser dürfte es sein, den Sessel Weislingens nur soweit nach vorne zu stellen, daß der Prospekt der folgenden Vehmgerichtsscene — Höhle, in Höhe der ersten Kulisse — noch ohne die Gruppe zu treffen, vor derselben sich herabsenken kann.

Die Vehmscene selbst muß dann, wie es auch bei den ersten Aufführungen in München geschah, derart gemacht werden, daß die Richter zu Beginn der Scene auftreten und am Schluß derselben sich wieder entfernen. Das wirkt allerdings nicht sehr schön, ist aber schwer zu umgehen. Denn die Anwendung kurzer Bühne ist für den kleinen Auftritt auch deshalb zu empfehlen, weil die folgende herrliche Schlußscene des Stückes mit dem Gärtchen auf der Mauer und der Aussicht auf Heilbronn einen komplizierteren dekorativen Aufbau wünschenswert macht. —

---

Ich stehe am Schlusse meiner Betrachtungen. Ob meine Hoffnung sich erfüllen wird, daß die Errungenschaften der Münchener Aufführung auch auf der alten Bühne Verwertung finden mögen, oder ob Perfalls Bearbeitung ausschließliches Eigentum der neu eingerichteten Münchener Schauspielbühne bleiben wird, ob endlich die neue Bühne sich dauernd erhalten und auch andere

Theater zur Nachahmung reizen wird, das alles sind Fragen, welche erst die Zukunft beantworten kann. Dem sei, wie ihm wolle: jedenfalls war die Aufführung des „Götz von Berlichingen" auf der neu eingerichteten Münchener Bühne — Dank den Leitern, Dank der Regie, Dank den trefflichen darstellerischen Leistungen — eine künstlerische That ersten Ranges, der ein ehrenvoller Platz in der Bühnengeschichte des Götz gewahrt bleiben wird. Keine Bühne, die den Namen eines Kunstinstituts in höherem Sinne für sich in Anspruch nimmt, wird sich den zahlreichen und fruchtbringenden Anregungen dieser Aufführung entziehen können.

# Anhang I.

**Vorschlag eines Scenariums für die Aufführung des Götz auf der alten Bühne mit Verwandlung bei offener Scene.**

### Akt I.

1) Herberge. (Kurze Bühne.) B S. 2. Bauern. Knechte.
2) Wald mit Herberge. (Tiefe Bühne.) B S. 7. Götz. Georg. Martin.
3) Jaxthausen. (Mittlere Tiefe.) B S. 16. Erste Jaxthausen-Scene.
4) Bamberg. Speisesaal. (Ganze Bühnentiefe.) B S. 33. Tafelscene. Vgl. meine Ausführungen oben S. 41.
5) Jaxthausen. (Wie 3.) B S. 41. Zweite Jaxthausen-Scene.

### Akt II.

1) Bamberg. Saal. (Wie I, 4.) B S. 53. Schachscene.
2) Jaxthausen. C S. 60. Selbitz-Scene.
3) Bamberg. Adelheids Zimmer. (Kurze Bühne.) Die kombinierte Bamberger Scene Anhang II S. 48.
4) Wald mit Bauernschenke (Ganze Bühnentiefe.) Bauernhochzeit und Georgs Bericht (nach B), kombiniert nach meinem Vorschlag S. 17.
5) Bamberg. Adelheids Zimmer. (Wie II, 3.) B S. 75. Adelheid und Weislingen. Vgl. oben S. 13 ff.

### Akt III.

1) Garten zu Augsburg. (Ganze Bühnentiefe, mit Terrassenaufbau nach hinten. Derselbe ist in der vierten Scene

dieses Aufzugs durch Terrain-Überdeckung für die erhöhte Warte zu verwenden.) C S. 84. Auftritt des Kaisers und Adelheidscenen.

2) Jaxthausen. C S. 91 (im einzelnen überarbeitet nach B). Sickingen-, Selbitz-, Lerse-Scene.

3) Bamberg. Adelheids Zimmer. (Kurze Bühne, Prospekt in erster Kulisse, ohne jede Requisiten.) Die von Perfall kombinierte Scene zwischen Adelheid und Franz, A S. 97, B S. 97. (Perfall S. 50.)

4) Freie Gegend mit verfallener Warte. (Ganze Bühnentiefe.) C S. 101. Die Kampfscenen.

## Akt IV.

1) Jaxthausen. Großer Saal. (Mittlere Bühnentiefe). C S. 113. (Der Scenenwechsel nach Auftritt 2 ist völlig entbehrlich.) Die Belagerungsscenen. Im einzelnen überarbeitet nach B, Tischscene von Beginn an nach B (S. 126).

2) Vorzimmer bei Adelheid. (Kurze Bühne.) C S. 131. Weislingen, Adelheid, Franz.

3) Wirtshaus zu Heilbronn. (Kurze Bühne. Prospekt in erster Kulisse.) B S. 134. Götz und Elisabeth.

4) Rathaus. (Tiefe Bühne.) C S. 136. Verhör und Sickingen-Scene.

## Akt V.

1) Jaxthausen. (Mittlere Tiefe. Düstere Abendstimmung. Licht auf dem Tische) B S. 149. Götz, Elisabeth, Lerse, Georg. Vgl. oben S. 20 und Anm. S. 20.

2) Kirchhof in Mondbeleuchtung, mit halb verfallener Kapelle im Hintergrund. (Ganze Bühnentiefe.) A S. 159. Metzler, Link, Kohl, Gräfin Helfenstein. Vgl. oben S. 21 ff.

3) Waldgegend. (Mittlere Tiefe.) B S. 155. Stumpf, Götz und die Bauern.

4) Freie Gegend mit Mühle. (Kurze Bühne. Prospekt in erster Kulisse.) Kombinierte Scene aus B S. 160 und C S. 163*). Weislingen, Bote, Franz.

*) Für die kleine Scene, die indeß nicht gut zu entbehren ist, muß kurze

5) Landschaft mit Ausblick auf den Main und Miltenberg. (Tiefe Bühne.) C S. 165. Götz, Georg, Unbekannter, Bauern, Vehmboten, Zigeuner. Schluß mit Benutzung von B. Vgl. oben S. 24.

6) Adelheids Zimmer. (Mittlere Tiefe) C S. 173. Adelheid, Franz, Vision.

7) Ländlicher Garten. (Kurze Bühne. Prospekt in erster Kulisse.) C S. 176. Lerse, Maria.

8) Weislingens Saal. (Mittlere Tiefe.) C S. 179. Weislingens Sterbescene.

9) Unterirdische Höhle. (Kurze Bühne. Prospekt in erster Kulisse.) B S. 184. Vehmgericht.

10) Garten auf der Mauer mit Aussicht auf Heilbronn. (Tiefe Bühne.) C S. 188. Lerse, Elisabeth, Kastellan, Götz.

Ueber die Art der Verwandlung ꝛc. vgl. meine Ausführungen S. 39 bis 43.

---

Bühne verwendet werden. Da die letztere für den Beginn der Scene nach C („So, in gedrängten Reihen schreitet heran" ꝛc.) nicht genügen würde, empfiehlt es sich, mit der Fassung von B (S. 160) zu beginnen und dann in C überzugehen. Weislingen tritt mit einem Boten von der Seite auf, wie aus der Mühle kommend, Franz folgt in einiger Entfernung.

Weislingen. Ihr habts den andern Herrn auch angesagt?

Bote. Wenigstens sieben Fähnlein werden mit euch eintreffen, im Wald hinter Miltenberg. Die Bauern ziehen unten herum. Ueberall sind Boten ausgeschickt, der ganze Bund wird in kurzem beisammen sein. Fehlen kann's nicht, man sagt: es sei Zwist unter ihnen.

Weislingen. Desto besser.. (Er entläßt mit einer Handbewegung den Boten). Franz!

Franz. Gnädiger Herr!

Weislingen. Du eilst zu meiner Frau ꝛc. nach C S. 164 bis zum Schluß der Scene.

# Anhang II.

## Dritte Scene des zweiten Aktes für die Aufführung des Götz auf der alten Bühne.

(Eingerichtet nach drei Bamberger Scenen B S. 62, B S. 67, B. S. 72. Vgl. oben S. 40, Anm.)

Bamberg. Adelheids Zimmer. Mittelthüre. Ein Tisch mit Sessel. Kurze Bühne.

(Adelheid und Liebetraut kommen im Gespräch.)

Liebetraut. Wie gefällt er euch, gnädige Frau?

Adelheid. Seht, ich könnte mit ihm leben, ob ich ihn gleich nicht zum Mann haben möchte. Ich lieb ihn nicht, und ich wollt doch, daß er bliebe. — Erzählt, Liebetraut, wie habt ihrs gemacht, ihn herzubringen?

Liebetraut. Ihr wißt zu gut wie man Schnepfen fängt; soll ich euch meine Kunststückchen noch dazu lernen. — Erst that ich, als wüßt' ich nichts, verstünd' nichts von seiner Aufführung, und setzt ihn dadurch in den Nachteil, die ganze Historie zu erzählen. Die sah ich nun gleich von einer ganz andern Seite an als er, konnte nicht finden — nicht einsehen — und so weiter. Dann redete ich von Bamberg allerlei durch einander, Großes und Kleines, erweckte gewisse alte Erinnerungen, und wie ich seine Einbildungskraft beschäftigt hatte, knüpfte ich wirklich eine Menge Fädchen wieder an, die ich zerrissen fand. Er wußte nicht wie ihm geschah, er fühlte einen neuen Zug nach Bamberg, er wollte — ohne zu wollen. Wie er nun in sein Herz ging, und das zu entwickeln

suchte, und viel zu sehr mit sich beschäftigt war, um auf sich acht zu geben, warf ich ihm ein Seil um den Hals, aus drei mächtigen Stricken, Weiber-, Fürstengunst und Schmeichelei gedreht, und so hab' ich ihn hergeschleppt.

Adelheid. Was sagtet ihr von mir?

Liebetraut. Die lautre Wahrheit. Ihr hättet wegen eurer Güter Verdrießlichkeiten, hättet gehofft, da er beim Kaiser so viel gelte, werde er das leicht enden können.

Adelheid. Wohl — Glaubt ihr, er geht?

Liebetraut. Er ist zum Bischof, um Lebewohl zu sagen. Gleich wird er hier sein. Er hat darnach noch einen schweren Stand.

Adelheid. Wie meint ihr?

Liebetraut. Was fragt ihr, gnädige Frau. Ihr habt sein Herz geangelt, und wenn er sich losreißen will, verblutet er. (Aufhorchend). Ich höre seinen Schritt. Lebt wohl!

(Rasch nach rechts ab. Weislingen kommt durch die Mitte. Adelheid hat sich in den Sessel geworfen.)

Weislingen. Ihr seid nicht wohl, gnädige Frau?

Adelheid. Das kann euch einerlei sein. Ihr verlaßt uns, verlaßt uns auf immer. Was fragt ihr, ob wir leben oder sterben.

Weislingen. Ihr verkennt mich.

Adelheid. Ich nehme euch, wie ihr euch gebt.

Weislingen. Das Ansehn trügt.

Adelheid. So seid ihr ein Camäleon.

Weislingen. Wenn ihr mein Herz sehen könntet.

Adelheid. Schöne Sachen würden mir vor die Augen kommen.

Weislingen. Gewiß! Ihr würdet euer Bild drin finden.

Adelheid. In irgend einem Winkel bei den Portraits ausgestorbener Familien. Ich bitt' euch, Weislingen, bedenkt, ihr redet mit mir. Falsche Worte gelten zum höchsten, wenn sie Masken unserer Thaten sind. Ein Vermummter, der kenntlich ist, spielt eine armselige Rolle. Ihr leugnet eure Handlungen nicht, und redet das Gegentheil, was soll man von euch halten.

Weislingen. Was ihr wollt. Ich bin so geplagt mit dem, was ich bin, daß mir wenig bang ist, für was man mich nehmen mag.

Adelheid. Ihr kommt, um Abschied zu nehmen.

Weislingen. Erlaubt mir, eure Hand zu küssen, und ich will sagen, lebt wohl. Ihr erinnert mich! Ich bedachte nicht. Ich bin beschwerlich, gnädige Frau.

Adelheid. Ihr legts falsch aus; ich wollte euch forthelfen. Denn ihr wollt fort.

Weislingen. O sagt ich muß. Zöge mich nicht die Ritterpflicht, der heilige Handschlag —

Adelheid. Geht! Geht! Erzählt das Mädchen, die den Teuerdank lesen, und sich so einen Mann wünschen. Ritterpflicht! Kinderspiel!

Weislingen. Ihr denkt nicht so.

Adelheid. Bei meinem Eid, ihr verstellt euch! Was habt ihr versprochen? Und wem? Einem Mann, der seine Pflicht gegen den Kaiser und das Reich verkennt, in eben dem Augenblick Pflicht zu leisten, da er durch eure Gefangennehmung in die Strafe der Acht verfällt. Pflicht zu leisten! Die nicht gültiger sein kann, als ein ungerechter gezwungener Eid. Entbinden nicht unsere Gesetze von solchen Schwüren? Macht das Kindern weiß, die den Rübezahl glauben. Es stecken andere Sachen dahinter. Ein Feind des Reichs zu werden, ein Feind der bürgerlichen Ruh und Glückseligkeit! Ein Feind des Kaisers! Geselle eines Räubers, du Weislingen mit deiner sanften Seele.

Weislingen. Wenn ihr ihn kenntet.

Adelheid. Ich wollt' ihm Gerechtigkeit widerfahren lassen Er hat eine hohe unbändige Seele. Eben darum wehe dir, Weislingen. Geh und bilde dir ein Geselle von ihm zu sein Geh! und laß dich beherrschen. Du bist freundlich, gefällig —

Weislingen. Er ist's auch.

Adelheid. Aber du bist nachgebend und er nicht! Unversehens wird er dich wegreißen, wirst ein Sklave eines Edelmannes werden, da du Herr von Fürsten sein könntest. — Doch es ist Unbarmherzigkeit, dir deinen zukünftigen Stand zu verleiden.

Weislingen. Hättest du gefühlt, wie liebreich er mir begegnete.

Adelheid. Liebreich! Das rechnest du ihm an? Es war seine Schuldigkeit, und was hättest du verloren, wenn er wider-

wärtig gewesen wäre? Mir hätte das willkommner sein sollen. Ein übermüthiger Mensch wie der —

Weislingen. Ihr redet von euerm Feind.

Adelheid. Ich redete für eure Freiheit — Und weiß überhaupt nicht, was ich für einen Anteil dran nehme. Lebt wohl.

Weislingen. Erlaubt noch einen Augenblick.

(Er nimmt ihre Hand und schweigt.)

Adelheid. Habt ihr mir noch was zu sagen?

Weislingen. — — Ich muß fort.

Adelheid. So geht.

Weislingen. Gnädige Frau! — Ich kann nicht.

Adelheid. Ihr müßt.

Weislingen. Soll das euer letzter Blick sein?

Adelheid. Geht! Ich bin krank, sehr zur ungelegenen Zeit.

Weislingen. Seht mich nicht so an.

Adelheid. Willst du unser Feind sein, und wir sollen dir lächeln. Geh!

Weislingen. Adelheid!

Adelheid. Geht! Geht! Ich hasse euch!

(Sie eilt rasch nach links ab.)

Weislingen. Adelheid, ich nehme nicht Abschied, ich sehe euch wieder! (Er will ihr nacheilen; mit einem Male steht er wie von einem plötzlichen Gedanken erfaßt stille, seine Brust wogt in heftigem innerem Kampfe, dann macht er einige Schritte und beginnt nach längerer Pause voll ausdrucksvollen stummen Spieles in verändertem Tone.) Sei auf deiner Hut! Die Versuchung ist groß! Mein Pferd scheute, wie ich zum Schloßthor herein wollte, mein guter Geist stellte sich ihm entgegen, er kannte die Gefahren, die mein hier warteten. Doch ist's nicht recht, die vielen Geschäfte, die ich dem Bischof unvollendet liegen ließ, nicht wenigstens so zu ordnen, daß ein Nachfolger da anfangen kann, wo ich's gelassen habe. Das kann ich doch alles thun, unbeschadet Berlichingens und unserer Verbindung. Denn halten sollen sie mich hier nicht — Wäre doch besser gewesen, wenn ich nicht gekommen wäre. Aber ich will fort — morgen oder übermorgen.

(Wie er durch die Mittelthüre abgehen will, kommt ihm Franz entgegen.)

Franz. Gnädiger Herr! Der Bischof läßt euch rufen.

Weislingen. Komm.

Franz. Gehn wir denn gewiß?

Weislingen. Morgen.

Franz. Mir iſt, als wenn ich aus der Welt ſollte.

Weislingen. Mir auch, und noch dazu als wüßt ich nicht wohin.

(Beide durch die Mitte ab. Adelheid kommt von links, vorſichtig ſpähend, ob das Zimmer leer iſt. Dann ruft ſie.)

Adelheid. Margarethe! (Kammerfräulein kommt von rechts.) Wenn Weislingen kommt, weis ihn ab. Ich bin krank, hab' Kopfweh, ich ſchlafe — weis ihn ab. (Für ſich.) Wenn er noch zu gewinnen iſt, ſo iſt's auf dieſem Wege. (Nach verſchiedenen Seiten ab.)

BRITTLE DO NOT
PHOTOCOPY

Digitized by Google

Gaylord
PAMPHLET BINDER

0315146553

13331957
COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
*01133319 57*

QQ59
K51

NOV 9 1964